

सौन्दर्य शास्त्र के तत्त्व



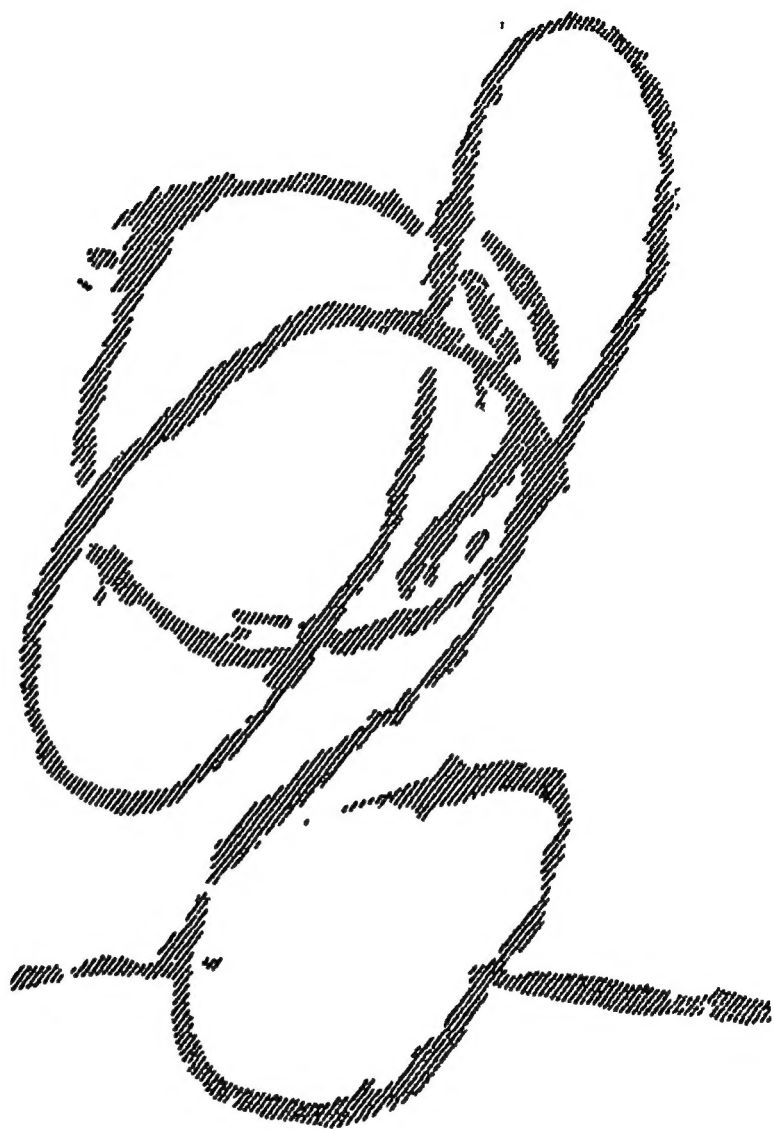
राजकमल प्रकाशन

दिल्ली-६—पटना-६

पटना विश्वविद्यालय द्वारा 'डी. लिट्.' की उपाधि के लिये स्वीकृतशोध-प्रबन्ध का प्रथम खंड

कुमार विमल

एम० ए०, डी० लिट्०



सौन्दर्य
शास्त्र
के
तत्त्व

© कुमार विमल, १९६५

प्रथम संस्करण, १९६७

मूल्य : ₹ १०

प्रकाशक

राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड

८, फेज बाजार, दिल्ली-६

मुद्रक

शाहदरा प्रिंटिंग प्रेस

के-१८ नवीन शाहदरा,

दिल्ली-३२

आदरणीय डॉ० नगेन्द्र को

प्रस्तुत प्रबन्ध मे सौन्दर्यशास्त्र की परिधि मे आनेवाले चार प्रमुख कला-तत्त्वों का अध्ययन छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ मे उपस्थित किया गया है । इसमे प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक की गणना की गई है । यो विषय, विधान, प्रेषणीयता इत्यादि को भी काव्य एव अन्य ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के बीच रखा जा सकता है, किन्तु, मेरी आकांक्षा इस प्रबन्ध को विस्तार की अपेक्षा गहराई देने की ओर अधिक थी । फलस्वरूप विषय-सीमा का निर्धारण करते समय प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत इन चार तत्त्वों—सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक को ही विवेच्य विषय के रूप मे स्वीकार किया गया । अतः इस प्रबन्ध मे प्रमुख कला-तत्त्वों के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या सौन्दर्यशास्त्र के प्रमुख अध्येतव्य तत्त्वों के विवेचन का प्राशय ललित कलाओं के उपर्युक्त चार तत्त्वों का, विशेषकर, काव्य-कला की दृष्टि से किया गया अध्ययन है ।

सम्पूर्ण प्रबन्ध मे 'सौन्दर्यशास्त्र' शब्द का प्रयोग ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के सैद्धान्तिक निरूपण के अर्थ मे किया गया है । मेरी दृष्टि मे काव्यशास्त्रीय या साहित्यशास्त्रीय अध्ययन तभी परिपूर्ण होता है, जब वह सौन्दर्यशास्त्र के अधीत तत्त्वों और निर्धारित मान्यताओं से आलोक ग्रहण कर निष्पन्न होता है । अतः इस प्रबन्ध मे कविता के उन चार प्रमुख तत्त्वों का, जो मात्रा-भेद से काव्येतर ललित कलाओं के भी प्रमुख तत्त्व हैं, मात्र काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित किया गया है, जिससे दृष्टिकोण की व्यापकता के साथ ही काव्य के अन्तर्गत समाहित कला-तत्त्वों की अधिकार-पूर्ण भीमांसा हो सके ।

इस प्रबन्ध को सुनियोजित स्थापत्य देने के लिए इसे दो खण्डों मे बाँट दिया गया है । प्रस्तुत खण्ड मे चार प्रमुख कला-तत्त्वों (सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक) का सैद्धान्तिक आधार पर सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किया गया है । इस सैद्धान्तिक अध्ययन मे किसी विशेष युग की कविता या कला को ध्यान मे नहीं रखा गया है, बल्कि अध्येतव्य तत्त्वों को युग-विशेष की सीमा से ऊपर रखकर ललित कलाओं की व्यापक पृष्ठभूमि मे देखा-परखा गया है । दूसरे खण्ड मे (जो प्रकाशनाधीन है) इस खण्ड के सैद्धान्तिक निरूपणों का छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ मे व्यावहारिक अध्ययन-परीक्षण किया गया है ।

प्रबन्ध की मूल प्रतिज्ञा को स्पष्ट करने के लिए सबसे पहले 'पूर्वपीठिका' शीर्षके अध्याय के अन्तर्गत काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के पार्थक्य को स्पष्ट करते हुए यह निरूपित किया गया है कि काव्य के प्रमुख तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन (काव्यशास्त्रीय अध्ययन के अलावा) क्यों अपेक्षित है। तदनन्तर इसी अध्याय में यह प्रतिपादित किया गया है कि काव्य एवं अन्य ललित कलाओं के बीच शिल्प-शैली अथवा अभिव्यक्ति के माध्यम की दृष्टि से चाहे जितनी भिन्नता हो, लेकिन तात्त्विक दृष्टि से इन सभी ललित कलाओं में एक सुदृढ़ अन्तःसंबंध है और प्रत्येक ललित कला अपने चरम विकास के क्षणों में अन्य संबद्ध कलाओं का अधिक से अधिक आश्रय ग्रहण करती है। ललित कलाओं के इसी तात्त्विक अन्तःसंबंध और पारस्परिकता की परख के लिए सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता पड़ती है, क्योंकि काव्य या कविता को अन्य ललित कलाओं की व्यापक पृष्ठभूमि से विच्छिन्न कर देखने के अभ्यास के कारण काव्यशास्त्र इस कार्य के लिए अपर्याप्त सिद्ध होता है।

इस प्रबन्ध के मैदान्तिक विवेचन में सौन्दर्यशास्त्र पर किए गए पाश्चात्य चिन्तन का उद्धरणों और पादटिप्पणियों से युक्त विशेष उल्लेख है। इसका औचित्य दो कारणों पर निर्भर है। पहला कारण यह है कि दर्शन की एक स्वतंत्र शाखा के रूप में सौन्दर्यशास्त्र पाश्चात्य चिन्तन से अधिकांशतः संबद्ध रहा है और उसका वह रूप संस्कृत काव्यशास्त्र या भारतीय साहित्य में नहीं मिलता है। अतः अद्यतन सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन में पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन और कलानुशीलन का प्रचुर, किन्तु, प्रसंगानुसार उल्लेख स्वाभाविक है।

इस प्रबन्ध-लेखन में मेरा दृष्टिकोण जितना तत्त्वपरक एवं सैद्धान्तिक रहा है, उतना ऐतिहासिक एवं तथ्यपरक नहीं। फलस्वरूप कई ऐसे प्रसंग हैं, जिनमें तात्त्विक विवेचन के तारतम्य को सुरक्षित रखने के लिए हीगेल से पहले ओचे का और वाउमगात्तेन से पहले लैंगर का उल्लेख हुआ है। इस प्रसंग में यह कह देना आवश्यक है कि कला-तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय अनुशीलन एक प्रकार का तत्त्वानुसन्धान है, जिसमें तिथिपरकता या इतिवृत्तात्मक तथ्य-संग्रह का गौण स्थान रहता है।

हिन्दी साहित्य में इस विषय पर, जहाँ तक मेरी जानकारी है, अबतक कोई सुमम्बद्ध और व्यापक कार्य नहीं हुआ है। काव्य के प्रमुख तत्त्वों—जैसे, सौन्दर्य, वन्यता, विम्ब अथवा प्रतीक—पर अलग-अलग विवरणात्मक कार्य हुए हैं, किन्तु, काव्य-कला के इन सभी तत्त्वों का किसी एक प्रबन्ध में पूर्ण और सांगोपाग सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन अब तक प्रकाश में नहीं आया है। तथापि काव्य-कला के अलग-अलग तत्त्वों के विवेचन-क्रम में मैंने हिन्दी साहित्य में किए

गए इस प्रकार के पूर्ववर्ती या समकालीन छिटपुट कार्यों और तत्तत् विषय प्रबन्धों का उल्लेख अपनी विवेचना के अन्तर्गत यथास्थान, विशेषकर, पाठ टिप्पणियों में कर दिया है।

इस प्रबन्ध की पहली विशेषता यह है कि इसमें सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन को एक नई दिशा दी गई है। अब तक हीगेल और क्रोचे जैसे प्रमुख पाश्चात्य विचारकों से लेकर सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, कान्तिचन्द्र पाण्डेय, मर्देकर और सुरेन्द्र वार्लिंगे जैसे भारतीय अध्येताओं तक ने सौन्दर्यशास्त्र को केवल सैद्धान्तिक निरूपण की सीमा में उपस्थित किया और उसे एक दार्शनिक परिधि में बाँध रखा। किन्तु, इस 'प्रस्थान ग्रन्थ' में सौन्दर्यशास्त्र को व्यावहारिक आलोचना के घरातल पर उतारा गया है, जिसका प्रमाण द्वितीय खण्ड के अन्तर्गत छायावादी कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित करता है। इस प्रबन्ध की दूसरी विशेषता है—सौन्दर्यशास्त्र या कलाशास्त्र की अधीत और अंगीकृत तात्त्विक मान्यताओं के आधार पर काव्यशास्त्र की एक नई दिशा का संकेत। इस दृष्टि से प्रस्तुत प्रबन्ध में कल्पना और विम्बों का सोदाहरण प्रकार निर्धारण शास्त्रीय मनीषा के नवीन गवाक्षों का उद्घाटन करता है। अतः विनत गर्व के साथ कहा जा सकता है कि यह प्रबन्ध कई दृष्टियों से ज्ञान की परिधि का विस्तार करता है और हिन्दी साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय या कलाशास्त्रीय मान्यताओं के साहाय्य से निष्पन्न एक ऐसे अद्यतन काव्यशास्त्र का रूप उपस्थित करता है, जिसमें परम्परागत प्रणालियों में अनुशीलन से आगे बढ़ कर नवीन चिन्तन और अत्याधुनिक वैज्ञानिक उद्भावनाओं का भी उपयोग किया गया है। इस प्रकार यह शोध-कार्य उन नवीन कलात्मक प्रदेयों के मूल्यांकन का सैद्धान्तिक निकष प्रस्तुत करता है, जिनके गुणावगुणों की समीक्षा के लिए प्रचलित काव्यशास्त्र या आलोचनाशास्त्र में वाछित व्यवस्था नहीं है। इस प्रसंग में पुनः यह कह देना अपेक्षित है कि प्रस्तुत प्रबन्ध विशुद्ध वैचारिक और कलाशास्त्रीय तत्त्वों के सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक अनुशीलन से निर्मित हुआ है। अतः इसमें किसी इतिवृत्तात्मक तथ्य, तिथिक्रम या हस्तलिखित पाण्डुलिपि की नई खोज नहीं है। इसकी नवीनता विभिन्न कला-तत्त्वों के सैद्धान्तिक निरूपण को नए संवधों और विचक्षण सन्दर्भों के बीच उपस्थित करने में है। इस दृष्टि से प्रबन्ध के ये स्थल विशेष ध्यातव्य हैं—ललित कलाओं का तात्त्विक अन्तःसंबंध, शब्द-बोध और वर्ण-बोध अथवा शब्द-तन्मात्रा और वर्णात्मक प्रत्यक्ष की सवेगात्मक पर्युत्सुकता (रेस्पॉन्स), चाक्षुष सौन्दर्य-भावन और नेत्र-मस्तिष्क-संबंध, नूतन अन्वेषणों के आलोक में कल्पना-विवेचन, कल्पना में स्मृति, प्रत्यभिज्ञा और अनुमान का योग, कल्पना का प्रकार-निर्धारण, सहस्र वेदनात्मक या मिस्र विम्ब और ज्ञानलक्षण-प्रत्यक्ष, विम्बों का वर्गीकरण तथा

कला और विज्ञान के प्रतीको में पार्थक्य-निरूपण ।

मेरे शोध-कार्य को इस स्थिति तक पहुँचाने में आचार्य श्री देवेन्द्र नाथ शर्मा के स्नेह और प्रोत्साहन का अविस्मरणीय योग रहा है । इस सिलसिले में मुझे डा० हरि मोहन मिश्र जी से भी प्रेरणाएँ मिलती रही हैं । प्रबन्ध के मुद्रणाधीन होने पर राजकमल प्रकाशन के साहित्य-सलाहकार डा० नामवर सिंह जी ने इसे अधिक से अधिक व्यवस्थित और सुन्दर रूप में प्रस्तुत करने के लिए जो कई अच्छे मुझाव दिए, उनके लिए मैं उनका आभारी हूँ ।

प्रबन्ध-लेखन की अवधि में हर प्रसाद दास जैन कालेज (आरा), श्री जैन-सिद्धान्त भवन (आरा), आर० डी० एण्ड डी० जे० कालेज (मुगेर), श्रीकृष्ण नेवासदन (मुगेर), काशी नागरी-प्रचारिणी सभा, बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय, प्रयाग विश्वविद्यालय, आगरा विश्वविद्यालय, राजस्थान विश्वविद्यालय, पटना कालेज, पटना विश्वविद्यालय, बिहार राष्ट्रभाषा-परिषद्, (पटना) और राम-कृष्ण मिसन-आश्रम (पटना) के पुस्तकालयो तथा ब्रिटिश काउन्सिल लाइब्रेरी (पटना) और मिनहा लाइब्रेरी (पटना) से मुझे पुस्तको की जो सहायता मिली है, उसके लिए मैं इन सस्यामो के अधिकारियों को हार्दिक धन्यवाद देता हूँ ।

धन्यवाद-ज्ञापन के प्रसंग में सगिनी सुमित्रा जी के सहयोग को भूलना अनुचित होगा, जिन्होंने स्वास्थ्य-सबधी उलझनों के बावजूद इस शोध-प्रबन्ध को बहुत सुरुवि और उत्साह के साथ समय पर टकित कर दिया ।

—कुमार विमल

विषय-सूची

प्रस्तावना

प्रथम अध्याय : पूर्वपीठिका

१

क सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप—सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूप—सौन्दर्यशास्त्र के पश्चात् 'एस्थेटिक्स' शब्द का अर्थ-विकास—ट्र आउमगात्तेन और हीगेल के द्वारा निर्दिष्ट अर्थ—प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में सौन्दर्यशास्त्र का स्वीकृत अर्थ—ऐन्द्रिय बोध से प्राप्त सौन्दर्य-भावन के मनोमय आनन्द का विश्लेषण—ऐन्द्रिय बोधो से चाक्षुष और श्रावण प्रत्यक्षो की प्रमुखता—सौन्दर्यशास्त्र और सौन्दर्यानुभूति का सम्पूर्ण क्षेत्र—दर्शनशास्त्र और मनोविज्ञान की सापेक्षता में सौन्दर्यशास्त्र का स्वतंत्र व्यक्तित्व—हीगेल की मान्यता—ललित कलाओं के माध्यम से अभिव्यक्त सौन्दर्य ही सौन्दर्यशास्त्र का विषय—सौन्दर्यशास्त्र : ललित कलाओं का दर्शन—क्रोचे की मान्यता—सौन्दर्यशास्त्र . अभिव्यजना का विज्ञान—लैंगर की मान्यता—सौन्दर्यशास्त्र ललित कलाओं के दार्शनिक विकल्पो और समस्याओं का सैद्धान्तिक निरूपण—लैंगर के द्वारा क्रोचे के मन्तव्य की आलोचना—के० सी० पाण्डेय, मर्ढेकर, के० एस० रामस्वामी शास्त्री, सुरेन्द्र बारलिगे इत्यादि के विचार—शोधकर्ता की अपनी मान्यता—मनोविज्ञान या दर्शनशास्त्र की तरह सौन्दर्यशास्त्र का स्वतंत्र व्यक्तित्व—सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र—इनके स्वरूप पर सन्तायना के विचार—सेंट्सबरी की धारणा—भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र का तुलनात्मक अध्ययन—भारतीय विचारको के दो खेमे—के० एस० रामास्वामी शास्त्री की मान्यता—संस्कृत काव्यशास्त्र ही भारतीय सौन्दर्य-शास्त्र—आनन्द और रस की धारणा, अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित 'चारुत्व-प्रतीति', क्षेमेन्द्र का औचित्य-सिद्धान्त इत्यादि—औचित्य-सिद्धान्त की व्यापकता—दूसरे खेमे के विचारों की दृष्टि—सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र में अलघ्य पार्थक्य—सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र-विस्तार—सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र नहीं—कला-शास्त्र, काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का सहयोग—एस० कुप्पूस्वामी शास्त्री का मत—एस० के० डे का मत—कैप्सी० पाण्डेय का मत—नाट्यशास्त्र भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की प्रारम्भिक सीमा—भारतीय दृष्टि से काव्य की गणना कलाओं में नहीं—अतः संस्कृति काव्यशास्त्र की रुचि कलाशास्त्र से भिन्न—विद्या, उपविद्या और कला—राजशेखर का मत—कला और विद्या में अन्तर—

हिन्दी के कुछ प्रमुख विचारको के द्वारा इस मत का अनुसरण—जयशंकर प्रसाद और आचार्य शुक्ल—सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र का विकसित रूप—कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता—कविता का काव्येतर ललित कलाओं के साथ घनिष्ठ सवध—कविता में अन्य कलाओं के सर्वोत्तम गुणों का समावेश—सभी कलाओं के व्यापक निकष पर कविता के गुणावगुणों का परीक्षण—भारतीय दृष्टि से कविता के कला-पक्ष में काव्येतर कलाओं का तात्त्विक समावेश—कविता पर अन्य कलाओं का प्रभूत प्रभाव—हिन्दी साहित्य में कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का अभाव—कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता पर हिन्दी के वरिष्ठ विद्वानों के विचार—हिन्दी-जगत में कविता और काव्येतर कला के समन्वय का व्यावहारिक प्रयास—निष्कर्ष ।

एक ललित कलाओं का तात्त्विक अन्तःसवध—तात्त्विक दृष्टि से सभी कलाओं की समानता—सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कलाओं के इसी तात्त्विक अन्तःसवध पर निर्भर—अव्य और दृश्य कलाओं का तात्त्विक अन्तःसवध—उस तात्त्विक अन्तःसवध का व्यावहारिक अध्ययन—कलाओं के तात्त्विक अन्तःसवध का सैद्धान्तिक पक्ष—अव्य कला और दृश्य कला स्वर-बोध और वर्ण-बोध की पारस्परिकता—पाश्चात्य मनोविज्ञान की साइनेस्थेसिया—वैज्ञानिक दृष्टि ने भी स्वर-बोध और वर्ण-बोध की पारस्परिकता का समर्थन—मूल श्राव निम्बोवेल और हिबटर लुकरकाण्डल के मन्तव्य—शब्दतन्मात्रा और वर्णात्मक प्रत्यक्ष—स्वर-बोध और वर्णात्मक प्रत्यक्ष में समान मवेगात्मक प्रत्ययना—स्वर-बोध से वर्ण-विश्व की प्राप्ति और वर्णात्मक प्रत्यक्ष से ध्वनि-विश्व की प्राप्ति—दस बोध-विपर्यय के तीन प्रकार प्रत्यक्षात्मक, धारणा-त्मा और मानसिक—भरत, जे० एल० हॉफमन, वॉदलेयर, ग्र्यर माइमन्स इत्यादि के विचार—ललित कलाओं का तात्त्विक अन्तःसवध और 'कॉरेस्पाण्डेन्स' का सिद्धान्त—म्वेडेनबर्ग और वॉदलेयर की मान्यता—वॉदलेयर की 'कारेसपाण्डेन्स' शीर्षक कविता—जे० चैयरी के विस्तार—'कॉरेस्पाण्डेन्स' का सिद्धान्त और 'श्लोक यार्निक' में निरूपित 'ज्ञान लक्षण-प्रत्यक्ष'—ऐन्द्रिय प्रतीतियों का विनिमय और भारतीय प्रमाणवाद या ज्ञान-मीमांसा—बोध-विपर्यय और पूर्णमविन मन्त्र—ऐन्द्रिय बोधों की पारस्परिक मवेद्धता—वर्ण-बोध, दृष्टि-बोध और शरीरविज्ञान—चित्रकला और संगीत कला में तात्त्विक साम्य—धार० एल० मेण्डुन की मान्यता—दोहनबोध के द्वारा रागों के रेखाचित्र का पानयन—भारतीय साहित्य में 'गगमाता' के चित्र—एडवर्ड होवर्ट प्रिग्स, लेंगर और जॉन ड्रेवी के विचार—लेनिग, जे० एम० रामस्वामी शास्त्री और महादेवी वर्मा के विचार—कलाओं का तात्त्विक अन्तःसवध और विश्व का 'परेगन' —

क्षेमेन्द्र की मान्यता—काव्य और चित्रकला के तात्त्विक साम्य पर ~~विचार~~ विचार—शास्त्रीय परम्परा के अनुसार काव्य और चित्र—काव्य की लेखन और चित्रकला—काव्य और चित्र की विषय-वस्तु में साम्य—चित्रकला के छह अंगों में तीन अंग (भाव, लावण्य-योजना और सादृश्य) काव्य में भी विद्यमान—श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर के विचार—भारतीय कला-साहित्य में काव्य और चित्र-कला का समन्वय—डब्ल्यू० जी० आर्थर का मन्तव्य—कृष्ण-काव्य से चित्रकला का विशेष संबंध—पाश्चात्य कला-साहित्य में काव्य और चित्रकला का समन्वय—बॉदलेयर और कुर्बे, रोज़ेटी और दान्ते, हूटन हंट और मिलेस—काव्य और चित्रकला के सगम की दृष्टि से विलियम ब्लैक—यीट्स, एन्थोनी ब्लैक और डी० एच० लॉरेन्स के विचार—कला-सगम स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज़्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति—चित्रकला और संगीत कला में तात्त्विक साम्य—लय और अनुपात—कलाओं का संयोजन-सिद्धान्त और अनुपात—भारतीय कला-साहित्य में संगीत कला और चित्रकला की अन्तःसंबद्धता—रागमाला चित्रों की कल्पना—हीगेल, गित्सन, काण्डिन्स्की प्रभृति पाश्चात्य विचारों के मन्तव्य—नाद और वर्णों का समीकरण—चित्रकला और मूर्तिकला का तात्त्विक अन्तःसंबंध—चित्र कला और स्थापत्य कला का अन्तःसंबंध—स्थापत्य कला सभी कलाओं की जननी—आर० एच० विलेन्स्की के विचार—घनवाद (क्यूबिज़्म) चित्र कला पर स्थापत्य के प्रभाव की स्वीकृति—काव्य और स्थापत्य कला का संबंध—संगीत कला और स्थापत्य कला का संबंध—स्थापत्य कला . 'फ़ोर्जेन म्यूज़िक'—संगीत कला : 'फ़्लोइग आर्किटेक्चर'—संगीत और स्थापत्य में संगति, सन्तुलन और संयोजन—ह्विटर त्सुकरकाण्डल का मन्तव्य—हीगेल की धारणा—काव्य और संगीत कला का तात्त्विक अन्तःसंबंध—कविता में लय—आधुनिक कविता में संगीत का आन्तरिकीकरण—कविता में संगीत . शब्द-संगीत, भाव-संगीत और अर्थ-संगीत—कविता में छन्द और लय की स्वीकृति—काव्य और संगीत की तात्त्विक निकटता का प्रमाण—लय । सभी ललित कलाओं का अनिवार्य तत्त्व—क्रम-संगत लय और क्रमहीन लय—कवियों और संगीतकारों में साम्य—आर० एस० मेण्डल की मान्यता—पाश्चात्य 'रोमाण्टिक' संगीत और काव्य—लनार्द जी० रैट्नर की धारणा—रोमाण्टिक युग में संगीत, काव्य और चित्र का गाढ़ अन्तर्ग्रथन—प्रभाववादी संगीत, प्रभाववादी चित्रकला और प्रतीकवादी कविता का घनिष्ठ संबंध—भारतीय साहित्य में काव्य और संगीत की निकटता—हिन्दी के संगीतज्ञ कवि—प्रभाव-वृद्धि में काव्य और संगीत के पारस्परिक सम्प्लवन का योग—आचार्य शुक्ल के विचार—पन्त, प्रसाद, निराला प्रभृति के विचार—रवीन्द्र नाथ ठाकुर की मान्यताएँ और उनके काव्य में

मगीत—रवीन्द्र-काव्य-मगीत पर दान्ति देव घोष के विचार—शास्त्रीय मगीत और रवीन्द्र-मगीत—रवीन्द्र-काव्य-मगीत से काव्य और मगीत की तात्त्विक घन्त सवद्धता पर प्रकाश—चित्र, मगीत और काव्य में तात्त्विक समागम की समता उत्तरोत्तर अधिक—हिन्दी साहित्य में कलाप्रो के तात्त्विक घन्त संबंध के निस्तुत निरूपण का अभाव—नाट्य-शास्त्र, काव्य मीमांसा इत्यादि में कलाप्रो की घन्त सवद्धता का प्रामाणिक संकेत—असित कुमार हालदार, हरिदास मिश्र, मर्देकर, मुरेन्द्र चारिलिंगे इत्यादि का इस दिशा में आशिक प्रयास—प्रस्तुत अध्याय की मुख्य मान्यतायें—निष्कर्ष ।

द्वितीय अध्याय सौन्दर्य

६७

विशिष्टपुन प्रत्यक्ष और सौन्दर्य-बोध—‘सुन्दर’ और ‘सौन्दर्य’ का अर्थ-विस्तार—उपयोगी कलाप्रो में भी सौन्दर्य-बोध का महत्त्व—अनुभूतियों के प्रत्यक्षीकरण में सौन्दर्य-बोध की अनिवार्यता—सौन्दर्य के आलम्बन-विधान में रसि-भेद—आश्रयगत रसि-भेद पर प्लेटो के विचार—सौन्दर्य-सृजन में वस्तु-प्रत्यय-समता का महत्त्व—एम० अलेक्जण्डर का मत—वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य और प्रत्यक्ष-बोध—प्रत्यक्ष के निये वस्तु के साथ अन्त करण और इन्द्रिय का सन्निकर्ष—प्रोन्द्रिय प्रत्यक्ष और सौन्दर्य-बोध—सौन्दर्य-बोध और रूपतन्मात्रा—सौन्दर्य-भावन में माया-भेद—सौन्दर्य-बोध और मस्पर्ण-सुख—सौन्दर्य के ग्रहण में अन्त-करण का योग—प्रतिवादी सौन्दर्य-चिन्तन—अनैतिक्की और सौन्दर्य-बोरी के विचार—‘सुन्दर’ और ‘सौन्दर्य’ की अनेक परिभाषायें—पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन देशाधार विवेचन—पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विज्ञान की तीन धारयें—पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन में ही हीगेल और बोचे के विचारों का महत्त्व—हीगेल का सौन्दर्य-दर्शन—प्रत्यक्ष-जगत्—व्यात्मक सौन्दर्य-दर्शन—वाद, प्रति-वाद और समन्वय—तर्क, प्रकृति और मन—‘मज्जेविट्ठ’ आग्नेविट्ठ और ‘एम्प्यो-लुड’—‘मिम्नानि’, ‘वनामिक’ और ‘रोमाण्टिक’—वास्तुकला सौन्दर्य का पिन्डीयन मूलन—वनामिकता में ‘आइडिया’ तथा ‘इमेज’ की पारस्परिक अनुकूलता—रोमाण्टिक कला एक आध्यात्मिक क्रिया—वस्तुतामिक कला और मानवतामिक कला—हीगेल के वर्गीकरण पर आपत्ति—वर्गीकरण के पाया की उभयनिष्ठता—बोनाफे का मन्तव्य—क्रोचे का अभिव्यजनावाद—विज्ञानमय और व्यवहारात्मक क्रियायें—व्यवहारात्मक क्रिया आर्थिक और नैतिक—विज्ञानात्मक क्रिया और सौन्दर्य-सृजन—ज्ञान के दो रूप सहज ज्ञान और तर्कात्मक ज्ञान—महजज्ञान में सौन्दर्य-सृजन और कला का निर्माण—महजज्ञान में मिश्रों की प्राप्ति—तर्कात्मक ज्ञान में विचार-बोध (कन्सेप्ट) की प्राप्ति—ज्ञान-सृजन में महजज्ञान की प्राथमिकता—सहजज्ञान और

अभिव्यक्ति में अविनाभाव संबंध—अभिव्यक्ति की पूर्णता और अपूर्णता से, ही 'सुन्दर' और 'कुरूप' का निर्णय—क्रोचे के अनुसार मनुष्य की चार वृत्तियाँ : वीक्षामूलक, तर्कमूलक, व्यवहारात्मक और योगक्षेममूलक—क्रोचे के मत की आलोचना—सहजज्ञान : अन्तर्मुख भावन और अभिव्यक्ति : बहिर्मुख क्रिया—अभिव्यक्ति का गुण कलाकार की विशेषता—सहजज्ञान में विचार-तत्त्व—सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ अनिवार्यतः कलात्मक नहीं—नन्द-तिक सहजज्ञान में भी विचार-तत्त्व का समावेश—सामान्य सहजज्ञान और कलात्मक (नन्दतिक) सहजज्ञान में अन्तर—जाक मारित के विचार—सहज-ज्ञान में प्रभाव और सवेदन—क्रोचे और काण्ट का सहजज्ञान अभिव्यक्ति की पूर्णता और सौन्दर्य—सौन्दर्य के निर्णय में बहुमत का प्रश्न—पाश्चात्य रूप-विधानवादियों के विचार—नेत्र-रचना की भिन्नता तथा शारीरिक प्रत्यर्थता के अन्तर की उपेक्षा—व्यक्तिगत रुचि-संस्कारों और आसक्तियों की उपेक्षा—'डिने-मिकसिमेट्री' का सिद्धान्त—समानुभूति का सिद्धान्त, इस सिद्धान्त की आलोचना—तटस्थ भावना का सिद्धान्त—तटस्थता का प्रयोजन—तटस्थता : एक आंगिक अनासक्ति—तटस्थता का सिद्धान्त और भारतीय काव्यशास्त्र—प्रायोगिक सौन्दर्य शास्त्र की सीमाएँ और उपलब्धियाँ—सौन्दर्य-बोध और द्रष्टा की रुचि—सौन्दर्य-और प्रत्यर्थता की प्रणाली—भावात्मक सवेग और अभावात्मक सवेग—भावा-त्मक (पाजिटिव) सवेग और सौन्दर्यानुभूति—सौन्दर्य-भावना और चेतना नाडी-संस्थान—प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र और जीवविज्ञान—सौन्दर्य-भावन और नेत्र-मस्तिष्क-संबन्ध—मानवेतर प्राणियों में सौन्दर्य-चेतना—सौन्दर्य-चेतना : एक सामाजिक संस्कार—बहुकोपी प्राणियों में सौन्दर्यप्रियता—चार्ल्स डार्विन का मन्तव्य—सौन्दर्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण—सौन्दर्य और आनन्द—सौन्दर्य-प्रतीति में सात प्रकार के विघ्न—वीत-विघ्ना प्रतीति और आचार्य शुक्ल की 'अन्तस्मृता की तदाकार परिणति'—सौन्दर्यानुभूति और विकलता ; कालिदास तथा रक्तल की दृष्टि—प्राकृतिनेय सौन्दर्य और सार्वकालिक मनोज्ञता—भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन में अत्याधुनिक पाश्चात्य विचारणाओं के बीज—दासगुप्त का मन्तव्य—भारतीय सौन्दर्य-चेतना और धार्मिक आग्रह—भारतीय दृष्टि और अन्तरंग सौन्दर्य—शांकर अद्वैतवाद और सौन्दर्य—सौन्दर्यानुभूति और सप्रज्ञात समाधि—सौन्दर्याभिव्यक्ति और अस्मितायोग—सौन्दर्य-बोध और श्रुतम्भरा प्रजा—भारतीय कला में रहस्यमय सौन्दर्य—सौन्दर्य-विवेचन में 'कुरूप' का सौन्दर्य-चेतना से संबंध—सौन्दर्य-बोध और उदात्त-भावन—उदात्त-भावन में घात और आह्लादन—उदात्त में विशालता और लोकानिश्चयता—उदात्त में प्राकृति-विधान का वैज्ञानिक महत्त्व—आत्म-निष्ठता और मानस-चाप की अविकलता—उदात्त . सौन्दर्य का विस्तार-उदात्त

पर हीगेन के विचार—उदात्त असीम की अपूर्ण अभिव्यक्ति—उदात्त-भावन और चित्त का उन्मेष—उदात्त : उत्कृष्ट सवेग की सशक्त अनुभूति—दृश्य कलाओं एवं कानिक कलाओं में उदात्त का आधान—उदात्त ललित कला और उपयोगी कला का विशिष्ट विभाजक गुण—परिमाण अथवा आकृति-विस्तार के आधार पर उदात्त के कई स्तर—ब्रैड्ले के विचार—कलाकार की शैली में उदात्त—शैलीगत उदात्त पर लोजाइनस के विचार—अन्तरंग तत्त्व और बहिरंग तत्त्व—लोजाइनस के सिद्धान्त पर डॉ० नगेन्द्र के विचार—उदात्त के प्रकार—सौन्दर्यानुभूति की अवस्था—आई० ए० रिचर्ड्स के विचार—सौन्दर्यानुभूति । हलादाश, ज्ञानाश, सस्काराश और व्यापाराश—ऐन्द्रिय ज्ञान और मयेंदन के दो प्रकार—क्या सौन्दर्यानुभूति लक्षण-विशिष्ट है ?—सौन्दर्यानुभूति के आविर्भाव की दो स्थितियाँ—सौन्दर्यानुभूति की विशिष्टता के पक्ष में रोजर फ्राय, आनन्द कुमार स्वामी और सन्तायना के विचार—सौन्दर्यानुभूति ब्रह्मानन्द : अभिनवगुप्त के विचार—सौन्दर्यानुभूति की विशिष्टता ही मान्य—सौन्दर्यानुभूति और चमत्कार—सौन्दर्यानुभूति क्रमबद्ध प्रक्रिया—सौन्दर्यानुभूति पर मट्टनायक और अभिनवगुप्त के विचार—अभिनवगुप्त की मान्यता पर रेनियर ग्लोन्नी की धारणा—सौन्दर्यानुभूति और कलानुभूति—कलानुभूति का स्वरूप—कलानुभूति में चयनशीलता और रमात्मकता—कलानुभूति में निर्व्ययविकता का अन्वय—कलानुभूति का सातत्य और उद्दीपन-सापेक्षता—कलानुभूति के प्रकार मौलिक और प्रेरित—मौलिक कलानुभूति के तीन कार्य—सहजकलानुभूति और सज्जित कलानुभूति—निष्कर्ष ।

और स्मृति—रचनात्मक कल्पना • नन्दतिक रचनात्मक कल्पना और व्यावहारिक
 रचनात्मक कल्पना—नन्दतिक रचनात्मक कल्पना ही सौन्दर्यशास्त्र का विवेच्य
 विषय—कल्पना की चार प्रमुख अवस्थायें . प्रस्तुतन, गर्मीकरण, विकिरण और
 आवृत्तिया परीक्षण—रचनात्मक कल्पना और मौलिकता—कला और विज्ञान :
 दोनों में कल्पना—जीववैज्ञानिकों और शरीरशास्त्रियों के द्वारा निरूपित कल्पना
 —जॉन० सी हक्लेस की धारणा—प्रमस्तिष्क बाह्यक और चेताकोश से कल्पना
 का संबंध—ऐन्द्रिय अनुभूतियाँ और कल्पना—स्मृति और प्रमस्तिष्क बाह्यक
 का पुनराघात—स्मृति के उद्दीपन • बाह्यक पर अंकित संस्कार-लेख—कल्पना
 और मानस-चित्र—कल्पना और विज्ञान-जगत की आनुमानिक पूर्वमान्यता—
 कल्पना पर चार्ल्स डार्विन के विचार—कल्पना पर अर्द्धवैज्ञानिक या आयात-
 वैज्ञानिक दृष्टिकोण—आर्थर लॉवेल की मान्यतायें—लॉवेल के मत की
 आलोचना—आधुनिक काव्यालोचन या सौन्दर्यशास्त्र में स्वीकृत कल्पना का
 अर्थ—संस्कृति साहित्य में 'कल्पना' शब्द के अनेकत्र प्रयोग—कल्पना और
 संस्कृति काव्यशास्त्र की प्रतिभा—आनन्द कुमार स्वामी, श्यामसुन्दर दास,
 आचार्य शुक्ल इत्यादि की धारणा—दिङ्नाग और घर्मकीर्ति के द्वारा अभिविद्ध
 'मानस प्रत्यक्ष' और कल्पना—काव्य-हेतु के प्रसंग में निरूपित प्रतिभा—
 भामह, दण्डी, वामन, रुद्रट, महिमभट्ट, आनन्दवर्द्धन, राजशेखर, भट्टतीक्ष्ण
 अभिनवगुप्त, मम्मट और पण्डितराज जगन्नाथ—प्रतिभा की सम्मूर्तन-शक्ति
 पर विचार—प्रतिभा के इस पक्ष का कल्पना से साम्य—कारयित्री प्रतिभा :
 रचनात्मक कल्पना—भावयित्री प्रतिभा—आहिका कल्पना—सहजा कारयित्री
 प्रतिभा—बिम्बविधायिनी कल्पना—अभिनवगुप्त . प्रतिभा एक प्राक्तन
 संस्कार—अभिनवगुप्त की 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रतिभा और कॉलरिज का
 'एजेम्प्लास्टिक पावर'—व्यनिवादियों की 'प्रतिभा' और कॉलरिज का प्राइ-
 मरी इमाजिनेशन'—भामह की परम्परा में आने वाले आचार्यों के द्वारा निरू-
 पित प्रतिभा से ही कल्पना का साम्य—कल्पना पर प्रमुख पाश्चात्य-विचारकों
 के मत—प्लेटो, अरस्तू, हाब्स, काण्ट, हीगेल और ई० जे० फुलॉग की धारणायें
 —कल्पना के दार्शनिक निरूपणों की आलोचना—एडिसन का कल्पना-सिद्धान्त
 —कल्पना के सैद्धान्तिक निरूपण में एडिसन का ऐतिहासिक महत्त्व—ब्लेक,
 वर्ड्सवर्थ, और कीट्स की कल्पना संबंधी धारणायें—कॉलरिज का कल्पना-
 सिद्धान्त—कॉलरिज और काण्ट—कॉलरिज पर डेविड हट्टले का प्रभाव—
 कॉलरिज के कल्पना-निरूपण में आध्यात्मिकता—कल्पना और विरोधि-
 समागम—'प्राइमरी' और 'सैकेण्डरी' कल्पना—'सैकेण्डरी' कल्पना से ही
 कलाओं का संबंध—कॉलरिज के मत की आलोचना—कल्पना और आधुनिक
 विचारक—हिन्दी साहित्य में कल्पना का निरूपण—कल्पना संबंधी पाश्चात्य

पारणाश्रो का पिष्टपेषण—रावू श्याममुन्दर दाम और आचार्य शुक्ल का कल्पना-सिद्धान्त—कल्पना के द्वारा विभाव-प्रनुभाव की योजना—शुक्ल जी की मुख्य मान्यतायें—आचार्य शुक्ल और एडिसन—शुक्ल जी के कल्पना-सिद्धान्त की सीमायें—शुक्लान्तर हिन्दी आलोचना में कल्पना-निरूपण—कल्पना और 'फैमी'—'फैसी' में तर्क और इच्छा-शक्ति—'फैसी' में स्मृति और भावना का नगण्य स्थान—कल्पना और 'फैमी' में अभेद मानने वाले विचारक—कल्पना, 'फैसी' और प्रतीति-भ्रम—'फैमी' के मुख्य प्रकार—कल्पना और 'फैमी' के पार्थक्य पर कॉलरिज की धारणाएँ—'फैसी' और लोकविश्रुति कथा-कद्वियाँ—कल्पना और 'फैमी' की सहस्रस्थिति की सम्भावना—कल्पना के अन्तर्गत अति कल्पना (फैसी) का विधान—'फैमी' की तुलना में कल्पना का ऊँचा स्थान—गोन्दर्यशाम्भरी की दृष्टि से कल्पना का महत्त्व—कल्पना और स्मृति—स्मृति का स्वरूप—स्मृति और प्रत्यभिज्ञान—स्मृति ज्ञातविषयक ज्ञान—स्मृति और सत्कारोद्बोध—स्मृति में उद्दीपन सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता—'सादृश्य' से कल्पना का निष्ठित संबंध—कल्पना और प्रत्यभिज्ञा—प्रत्यभिज्ञा में 'तत्ता' और 'इदन्ता' की प्रतीति—प्रत्यभिज्ञा पर आश्रित कल्पना के उदाहरण—तत्ता-इदन्तायोधक जन्म और कल्पना-विधान—प्रत्यभिज्ञा का आलम्बन—कल्पना का विभाव—काल की दृष्टि से स्मृति, प्रत्यभिज्ञा और कल्पना

गद्य-कल्पना—गाणितिक कल्पना—कल्पना का अनिश्चित प्रकार—निष्कर्ष ।

चतुर्थ अध्याय . बिम्ब

१६६

ललित कला के प्रमुख तत्त्वों में बिम्ब का स्थान—कला का मूर्तपक्ष और बिम्ब-विधान—बिम्बों के महत्त्व पर एजरा पाउण्ड और टी० एस० इलियट के विचार—कल्पना से बिम्ब का आविर्भाव—बिम्ब . कल्पना और प्रतीक का मध्यस्थ—बिम्ब और विचार-चित्र में अन्तर—बिम्ब और रूपक—बिम्ब विधान और चित्रात्मक पुनःप्रत्यक्ष—बिम्ब-विधान में इन्द्रियानुभूति-निर्भर मानसिक सचेदनो का इन्द्रिय-ग्राह्य रूप—इन्द्रियानुभूति और तन्मात्रायें—इन्द्रियानुभूति की वस्तुनिष्ठता और बिम्बों की मूर्तता—बिम्ब-विधान में सादृश्य तथा तुलना का तत्त्व—उत्कृष्ट बिम्बों में सवेगों की घनता—बिम्बों की मूर्तता और सहृदय की स्मृति—बिम्बों में दृश्य कला के तत्त्व—बिम्बों के संबंध में कॉलरिज की धारणा—बिम्ब और प्रत्यक्षोपलब्ध अनुभूतियाँ—बिम्ब-विधान में स्मृति का योग—बिम्ब-विधान की विविध पद्धतियाँ—चाक्षुष, श्रवण और गतिबोधक बिम्बों की सृजन-सुलभता—बिम्बों के संबंध में युग की धारणा—युग का आद्य बिम्ब-सिद्धान्त (थ्योरी ऑफ आर्कटाइप इमेज)—आद्य बिम्ब और जातीय अनुभूति—बिम्ब-विधान में आसंग और अनुपात-निर्वाह का महत्त्व—उत्कृष्ट बिम्ब-विधान में संयोजनसूत्रता और संग्रथन-कौशल, बिम्बों में ताजगी, तीव्रता और उद्बोधनशीलता के गुण पारम्परिक बिम्ब (कन्सैक्रेटेड इमेज) और उद्बोधनशीलता—बिम्बों के प्रकार—लक्षित बिम्ब और उपलक्षित बिम्ब—काव्य के क्षेत्र में उपलक्षित बिम्ब का महत्त्व—संक्षिप्त बिम्ब और प्रसृत बिम्ब—प्राथमिक बिम्ब विकसित बिम्ब—और व्युत्पन्न बिम्ब—प्राथमिक बिम्ब की रचना में चेतन मन का योग—मूर्तता और सूक्ष्मता के आधार पर बिम्बों का वर्गीकरण . मूर्त बिम्ब और अमूर्त बिम्ब—इस वर्गीकरण की निरर्थकता—बिम्बों के वर्गीकरण मतैक्य का अभाव—बिम्बों को केवल शब्दाश्रित मानकर किया गया विवेचन—काव्येतर ललित कलाओं की दृष्टि से बिम्बों के सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन की आवश्यकता—ऐन्द्रिय बोध के अनुसार बिम्बों का विभाजन—सक्रुल अथवा मिश्र बिम्ब और ऐन्द्रिय प्रतीतियों का मिश्रण—चाक्षुष, श्रवण, स्पर्शिक, घ्राणिक, राशनिक, आगिक अथवा जैव, वेगोद्भेदक (किनेस्थेटिक) और गतिर बिम्ब—मंशेप-णात्मक चाक्षुष बिम्ब और विश्लेषणात्मक चाक्षुष बिम्ब—कला-जगत् में चाक्षुष बिम्बों का महत्त्व—चित्रकला के क्षेत्र में चाक्षुष बिम्बों के प्रधान उत्पत्ति—श्रवण बिम्ब और ध्वनि-कल्पना—स्पर्शिक बिम्ब और शारीरिक

मोन्दर्य-चेतना या सन्निकर्ष-प्रधान रूप-भावना—वैगोद्भेदक विम्बो मे तिग्म-
 ध्यान-गुण, विस्फोट और विभ्राट—सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब और समा-
 नुभूतिक विम्ब—सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब-विधान से मानवीयकरण,
 सञ्चोचन और निर्यय का योग तवा बोध-मिश्रण या बोध-विपर्यय का
 समाधोना—विम्ब और 'यूरोपी और इम्पेथी'—मूर्तिकला और चित्रकला—
 प्रतिकारना कलाओं मे समानुभूतिक विम्बो की प्रवानता—समानुभूतिक
 विम्ब मे कलाकार के दरीरस्य भाव-सचरण या अन्तवृत्ति का आरोप—हिन्दी
 आलोचना मे विम्बो का विवेचन—विम्ब-विधान पर केवल काम्य की दृष्टि
 मे आचार्य शुक्ल के विचार—विमान के अन्तर्गत विम्ब-विधान—विम्ब-विधान
 और गम्भीर रूपयोजना—विम्ब-विधान आलम्बन का मार्मिक ग्रहण—
 प्रत्यक्ष रूप-विधान, स्मृति रूप-विधान और कल्पित रूप-विधान—हिन्दी
 आलोचना मे विम्बो के तात्त्विक विवेचन का अभाव—सभी ललित कलाओं
 को ध्यान मे रखते हुए सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि मे विम्बो के विवेचन की आव-
 श्यता—निष्कर्ष ।

पञ्चम अध्याय प्रतीक

२३३

प्रतीक और प्रतीकवाद पर दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, समाज-शास्त्रीय
 और सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टियाँ—प्रतीक और मानुभविक ज्ञान—प्रतीक-विमर्श
 मे 'प्रतीक-मदर्भ' का महत्त्व—प्रतीक-विधान मे बुद्धि और ऐन्द्रियता—लैंगर
 की दृष्टि मे प्रतीक-नृष्टि के चार पक्ष आश्रय, आलम्बन, वस्तु और धारणा
 —लैंगर और हीगेल के विचारों मे साम्य—प्रतीको का समाजशास्त्रीय
 निरूपण—समाजशास्त्रीय दृष्टि मे प्रतीको पर धर्म, क्षुधा और काम का
 प्रभाव—समाज और संस्कृति के साथ प्रतीको का घनिष्ठ सम्बन्ध—प्रतीको
 का मनोवैज्ञानिक निरूपण—फ्राइड, एड्लर, युंग इत्यादि के विचार—कला
 प्रतीक और मनोविज्ञान के प्रतीको मे अन्तर मनोवैज्ञानिक दृष्टि मे
 प्रतीकों की मुख्य विशेषतायें—स्वप्न-प्रतीक पर फ्राइड के विचार—
 स्वप्न-प्रतीको मे गूढ़ अर्थ, मघनन और विस्थापन—प्रतीक के सवध
 मे युंग की मान्यतायें—प्रतीक-विधान मे जानीय शील—प्रतीक-विधान,
 गाम्भीर्य अचेतन और आद्य विम्ब—युंग के मत की आलोचना
 प्रतीक मृज्ज मे मनुष्य के अचेतन मन का मह्योग—सम्प्रता की प्रगति
 और वैपरीक प्रतीको का दमन कला-जगत् के प्रतीको का मृज्जन—एक
 साम्प्रतिक प्रमाण कलात्मक प्रतीको मे म्यानुभूतिक के अकथनीय अंशों का
 प्रेक्षण—रत्ना के प्रतीक और विज्ञान प्रतीक—वैज्ञानिक प्रतीको मे सर्वथा
 निर्धारित और मान्य अर्थ—रत्ना के प्रतीको मे मुनिर्णीत अर्थ-निर्धारण का

अभाव—अर्थ की विविध सभावनाओं और नमनीयता का महत्त्व—कला के प्रतीको में भावोत्तेजना और अर्थ-स्फीति—कला के प्रतीक और धर्म या उपासना के प्रतीको में अन्तर—धार्मिक प्रतीको में विश्वास-भावना का महत्त्व—धार्मिक प्रतीको में दार्शनिक आग्रह—धर्म-जगत् के कूट प्रतीक—कला-जगत् के प्रतीको की विशेषतायें कलात्मक प्रतीको में साकेतिकता और सादृश्य-निबन्धन—गोपन और प्रकाशन—प्रतीक और प्राचीन काव्य-शास्त्र का 'उपलक्षण' काव्य-प्रतीक और लक्षणा प्रतीक और 'मिथ'—'मिथ' की विशेषतायें—अर्थ वाले और हेनरिश तिसमर के विचार—'मिथ' और प्रतीक में अन्तर—'मिथ' और प्रतीक में साम्य—'मिथ' के सहारे प्रतीक की सृष्टि—प्रतीक 'टोकेन' 'साइन' 'एम्ब्लेम' और 'साइफर'—प्रतीको की प्रेषणीयता और उनके प्रयोग की अति आवृत्ति—प्रतीको का नवान्वेषण—प्रतीक, रूपक, उपमा और अन्योक्ति—अन्योक्ति का सीमित क्षेत्र—प्रतीक और अलंकार-प्रणाली के अप्रस्तुत—आचार्य शुक्ल का मत—प्रतीको में लाक्षणिक चमत्कार—प्रतीको के द्वारा आध्यात्मिक और रहस्यात्मक अनुभूतियों का प्रेषण—काव्य-जगत् के शब्द-प्रतीक—शब्द-प्रतीक, व्युत्पन्न प्रतीक और कूट प्रतीक में साम्य—गद्य-साहित्य में प्रतीको का प्रयोग—संगीतकला के स्वर-प्रतीक—हिक्टर त्मुकरकाण्ड्ल की मान्यता—प्रतीक और विम्ब में अन्तर—प्रतीकवादी आन्दोलन के अनुसार प्रतीको का स्वरूप—प्रतीकवाद की मूल मान्यता प्रतीकवाद और सौन्दर्यवाद—प्रतीको के प्रकार—व्वनि-निर्भर प्रतीक और सृष्टि-निर्भर प्रतीक—प्रत्यय-प्रतीक और बौद्धिक प्रतीक—अण्डरहिल के द्वारा निरूपित यात्राद्योतक, प्रेमद्योतक और यतिभावद्योतक प्रतीक—गूढार्थ, सस्मरणात्मक, औपम्युमलक और वस्तुगर्भ प्रतीक—लैंगर का निरूपण—प्रतीको का अनिश्चित प्रकार-निर्धारण—ज्ञानेन्द्रियो अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के आधार पर प्रतीको का प्रकार-निर्धारण—निष्कर्ष ।

परिशिष्ट	२५३
सहायक ग्रन्थो तथा पत्र-पत्रिकाओं की सूची	२७७
नामानुक्रमणिका	२६३

पूँर्व पीठिका

क. सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप
ख ललित कलाओं का तान्त्रिक अन्तःसंबंध

क—सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप

सौन्दर्यशास्त्र हिन्दी में 'एस्थेटिक्स' का पर्याय बनकर प्रचलित हुआ है। कुछ लोग इसे नन्दनशास्त्र भी कहते हैं। किन्तु सौन्दर्यशास्त्र के सच्चे स्वरूप और व्यपदेश को अच्छी तरह समझने के लिए 'एस्थेटिक्स' शब्द पर ही विचार करना आवश्यक है। कहा जाता है कि 'एस्थेटिक्स' शब्द ग्रीक भाषा से लिया गया है, जिसका मूल रूप है—'atotiko's'। यही ग्रीक शब्द बाद में 'Aesthesis' बनकर उपस्थित हुआ, जिसका अर्थ होता है—ऐन्द्रिय सुख की चेतना। तदनन्तर, इस 'Aesthesis' से 'एस्थेटिक' शब्द बना। पाश्चात्य साहित्य में पहले 'एस्थेटिक' शब्द ही प्रचलित था, 'एस्थेटिक्स' नहीं। बाउमगार्टेन ने भी 'एस्थेटिक' शब्द का प्रयोग किया था। बहुत बाद में इस शब्द का बहुवचन रूप 'एस्थेटिक्स' प्रचलित हुआ। इस अभिधान का अर्थ-विकास क्रमशः इस प्रकार हुआ है—

१. सर्वप्रथम बाउमगार्टेन ने इसका प्रयोग सवेदनशील ऐन्द्रियबोध के शास्त्र के अर्थ में किया।

२. तत्पश्चात्, हीगेल ने इसका प्रयोग 'ललितकलाओं के दर्शन' के अर्थ में किया।

३. तदनन्तर, इसका सामान्य प्रयोग सौन्दर्य (काव्य का सौन्दर्य अथवा प्रकृति का सौन्दर्य) के विश्लेषणात्मक निरूपण के अर्थ में होने लगा।

४. अब इस शब्द के अर्थ का सुनिर्णीत व्यपदेश-निर्धारण हो गया है। इसका अर्थ है—ललित कलाओं के तत्त्वों का सैद्धान्तिक निरूपण और उसके आधार पर कलाकृतियों का मूल्यांकन। (प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में 'सौन्दर्यशास्त्र' का प्रयोग इसी अर्थ में किया गया है।)

इस प्रकार यह आशय निकला कि 'एस्थेटिक्स' का शाब्दिक अर्थ (साथ ही प्रारम्भ में प्रचलित अर्थ) है ऐन्द्रिय प्रत्यक्षों का ज्ञान के माध्यम की दृष्टि से किया गया अध्ययन। किन्तु, बाद में 'एस्थेटिक्स' उस शास्त्र को कहा जाने लगा, जो ऐन्द्रियबोध से प्राप्त सौन्दर्य-भावन के मनोमय आनन्द का विश्लेषण करता है।^१

१. Encyclopaedia Britanica, eleventh edition, 1910, page 216.

इस प्रसंग में दो बातें ध्यातव्य हैं। पहली बात यह है कि सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत विचारणीय ऐन्द्रिय बोधो या प्रत्यक्षों में प्रायः चाक्षुष और श्रावण प्रत्यक्षों की प्रमुखता रहती आई है। दूसरी बात यह है कि सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत प्रधानतः तीन प्रकार के सौन्दर्य पर विचार किया जाता है—ऐन्द्रिय सौन्दर्य, विधानगत सौन्दर्य और अभिव्यक्तिगत सौन्दर्य। सौन्दर्य के शेष प्रकार भी 'एस्थेटिक्स' के अन्तर्गत विवेचित होते रहे हैं, किन्तु, प्रधानता उक्त तीन प्रकारों को ही मिलती रही है। यहाँ यह धारणा समीचीन मालूम पड़ती है कि प्रथम अर्थ-विकास के अनुसार 'एस्थेटिक्स' वह शास्त्र है, जिसका सम्बन्ध कला और प्रकृति में व्याप्त समग्र 'सुन्दर' और 'उदात्त' से है। कहा जाता है कि इसी अर्थ में 'एस्थेटिक्स' शब्द का प्रचार जर्मनी, फ्रांस, इंग्लैण्ड, इटली और हालैंड में हुआ। इस अर्थारोहण के पश्चात् 'एस्थेटिक्स' का विषय सौन्दर्यानुभूति का सम्पूर्ण क्षेत्र बन गया है।^१ किन्तु, इसके बाद भी 'एस्थेटिक्स' का उचित अर्थ-निर्धारण या व्यपदेश-परिशीलन पूर्णरूपेण नहीं हो सका।^२ इस अनिर्णीत व्यपदेश या अनिश्चित अर्थ-प्रतिपत्ति का एक प्रमुख कारण यह है कि दर्शनशास्त्र और मनोविज्ञान ने सौन्दर्यशास्त्र के स्वतंत्र व्यक्तित्व को अपहृत करने की सर्वाधिक चेष्टा की है। एक ओर पक्षपेश शास्त्री ऐसे लेखक हैं, जिन्होंने सौन्दर्यशास्त्र को दर्शनशास्त्र का अनुचर बनाकर यह लिख दिया कि सौन्दर्यशास्त्र रसानुभूति से प्राप्त आनन्द का दार्शनिक विवेचन है^३ और दूसरी ओर चार्ल्स मोरो जैसे मनोविज्ञान-प्रेमी विचारक है, जिन्होंने श्रीचिन्त्य की अवहेलना कर सौन्दर्यशास्त्र को मनोविज्ञान की एक शाखा के रूप में स्वीकार

^१. *The Earl of Listowel A Critical History of Modern Aesthetics* George Allen and Unwin, London, 1933, Introduction, page 12

^२ "The word 'aesthetic' is not a particularly happy one. It is often vaguely used in philosophy as well as in ordinary speech, and, in some quarters, it has become a byword of opprobrium—a sort of symbol of intellectual weakness"—*William Knight, The Philosophy of The Beautiful* John Murray, London, 1891, Preface, pages 6-7

^३ "Aesthetic theory is a branch of philosophy.. .."—*Berrard Bosanquet, A History of Aesthetic* George Allen and Unwin, London, 1949, Preface, page 11.

^४ *The Philosophy of Aesthetic Pleasure, P. Panchpagesa Sastri, Annamalai University, Annamalainagar, 1940*

पूर्वपीठिका

किया है।^१ किन्तु, हमें यह ध्यान में रखना है कि दशनशास्त्र और मूलावज्ञान की तुलना में अनेक व्यावर्त्तिक गुणों को रखने के कारण सौन्दर्यशास्त्र का स्वतंत्र व्यक्तित्व है, जिसका समर्थन आगामी विवेचन से होगा।

सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश-निर्धारण की समर्थ चेष्टा हीगेल ने की है। इन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'द फिलासफी ऑव फाइन आर्ट' की भूमिका में सौन्दर्यशास्त्र पर विचार करते हुए यह मन्तव्य व्यक्त किया है कि सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध सौन्दर्य के सम्पूर्ण क्षेत्र से माना जा सकता है, किन्तु, सही अर्थ में सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध ललित कलाओं के माध्यम से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ है, अन्य माध्यमों से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ नहीं। हीगेल से पूर्व एक ऐसी धारणा प्रचलित थी, जिसके अनुसार सौन्दर्यशास्त्र को सवेग या ऐन्द्रिय अनुभूतियों का विज्ञान माना जाता था। अतः हीगेल ने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश-निर्धारण की समस्या को हल करते हुए अपनी दार्शनिक दृष्टि के अनुसार यह लिखा है कि सौन्दर्यशास्त्र ललित कलाओं का दर्शन है।^२

तदनन्तर, क्रोचे ने 'एस्थेटिक्स' को अभिव्यक्ति की पुनःप्रत्यक्षात्मक तथा कल्पनात्मक क्रियाओं का विज्ञान माना है।^३ मतलब यह कि क्रोचे के अनुसार सौन्दर्यशास्त्र का विषय मनुष्य की कल्पना, पुनःप्रत्यक्ष और अभिव्यक्ति से सम्बद्ध है। काल की दृष्टि से क्रोचे ने सौन्दर्यशास्त्र को प्राचीन नहीं, नवीन माना है।^४ कारण, इनकी दृष्टि में भी सौन्दर्यशास्त्र का पहला ग्रन्थकार बाउमगात्तेन ही है, जिन्होंने १७५० ई० में सर्वप्रथम 'एस्थेटिक' नामक एक ग्रन्थ प्रकाशित किया था।^५ क्रोचे ने बाउमगात्तेन के बाद सौन्दर्यशास्त्र का दूसरा महत्वपूर्ण उद्भावक विचो को माना है और क्रोचे का कहना है कि विचो के काल से ही सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन की एक निश्चित परम्परा प्रारम्भ हुई है। इसी ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में क्रोचे ने सौन्दर्यशास्त्र को 'द साइन्स ऑव एक्सप्रेसन'

१. Aesthetics and Psychology by Charles Mauron, Hogarth Press, London, 1935.

२. G. W. F. Hegel: The Philosophy of Fine Art, Volume I, translated by F. P. B. Osmaston, G. Bell and Sons, London, 1920, page 2.

३. 'Aesthetics is the science of the expressive (representative or imaginative) activity.'—Benedetto Croce, Aesthetic. translated by Douglas Ainslie, Vison Press, Peter Owen, London, 1953, page 155.

४. यही, पृष्ठ १५६।

५. यही, पृष्ठ २१२।

की ग्रान्या देकर स्थापित किया है ।

अत्याधुनिक विचारको मे लेंगर ने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश और सीमा-विस्तार पर बहुत मौलिक ढंग में विचार किया है । लेंगर का कहना है कि विप्रेलमान और हेदर के काल में अब तक कलाओं की प्रवृत्ति और अर्थवत्ता पर चिन्तन-मनन किया जाना रहा है, जिस चिन्तन-मनन के सग्रह-स्वरूप 'एस्थेटिकम्' के नाम में दर्शनशास्त्र का एक अलग निष्ठा ही बन गया है । इस निष्ठा (अर्थात् सौन्दर्यशास्त्र) को अभी से भिन्न-भिन्न ढंग से परिभाषित करने की चेष्टा की गई है । इसे 'सुन्दर' का विज्ञान, आस्वादन का दर्शन, ललित कलाओं का विज्ञान या अभिव्यक्ति का विज्ञान कहकर व्यपदिष्ट किया गया है । किन्तु, लेंगर की दृष्टि में ये सभी परिभाषाएँ भ्रामक हैं । कारण आस्वाद, सौन्दर्य या अभिव्यक्ति की दार्शनिक खोजधीन की हम विज्ञान नहीं कह सकते । दूसरी ओर यदि आस्वाद, सौन्दर्य या अभिव्यक्ति को सौन्दर्यशास्त्र का विषय माना जाए, तो इनका क्षेत्र ललित कलाओं के बाद भी फैला हुआ है । अतः इन्हें केवल ललित कलाओं तक सीमित मान लेने में अव्याप्ति दोष है । कलामूर्त, लेंगर का मत है कि सौन्दर्यशास्त्र ललितकलाओं के दार्शनिक विकारों और समस्याओं का सैद्धान्तिक निरूपण है ।^१ कला-जगत् की ये दार्शनिक समस्याएँ प्रायः आस्वाद, सौन्दर्य, संगे, विधान, पुनः प्रत्यक्ष इत्यादि से संबद्ध हैं, जिनका स्पष्ट संकेत लेंगर ने किया है ।^२ तदनन्तर, लेंगर ने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश की चर्चा करते हुए एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठाया है कि सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध अभिव्यक्ति ('एक्स्प्रेसन') से है अथवा प्रभाव (इम्प्रेसन) से ? कलाकार की दृष्टि में, रचना-पक्ष की दृष्टि में कला का अध्ययन अभिव्यक्ति का अध्ययन है और पाठक या महोदय की दृष्टि से अथवा भावन की दृष्टि से कला का अध्ययन प्रभाव का अध्ययन है ।^३ अतः लेंगर ने कलादर्शन की दृष्टि में भावन अर्थात् प्रभाव बाने पक्ष को महत्त्व दिया है तथा प्रभाव-पक्ष के चिन्तन-विश्लेषण को ही सौन्दर्यशास्त्र का प्रधान विवेच्य विषय माना है,^४ न

१. *Susanne K Langer, Feeling And Form* • Routledge and Kegan Paul, London, 1953, page 12

२. "In broadest outline these ideas, which occur again and again in different guises and combinations, are : Taste, Emotion, Form, Representation, Immediacy and Illusion. Each of them is a strong 'Leitmotive' in philosophy of art" — *Susanne K Langer, Feeling and Form*, page 13

३. *Susanne K Langer, Feeling And Form*, page 13-14

४. पृ. १४३ ।

कि ओचे की तरह अभिव्यक्ति के विवेचन को। इस तरह ओचे और नंगर विषय की दृष्टि से सौन्दर्यशास्त्र के दो कोटिवादो का प्रतिनिधित्व करते हैं।

आधुनिक युग के भारतीय विचारको मे सौन्दर्यशास्त्र पर काम करने वालो की सख्या बहुत ही नगण्य है। डॉ० के० सी० पाण्डेय, मढेकर, के० एस० रामस्वामी शास्त्री इत्यादि जैसे कुछ लेखक हैं ('ललित कलाओ का तात्त्विक अन्तः-सम्बन्ध' शीर्षक उपखण्ड मे निर्दिष्ट), जिन्होंने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश और विषय-सीमा पर विचार किया है। किन्तु, इन विचारणाओ मे कोई मौलिकता नही है, केवल पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रियो का ऋजु अथवा तिरस्चीन अनुकरण है। जैसे, के० एस० रामस्वामी शास्त्री ने ओचे के अनुकरण पर यह लिख दिया है कि सौन्दर्यशास्त्र कला मे अभिव्यक्त सौन्दर्य का विज्ञान है।' इसी तरह डॉ० के० सी० पाण्डेय ने ओचे और हीगेल के विचारो का समन्वय स्थापित कर यह धारणा व्यक्त की है कि सौन्दर्यशास्त्र ललित कलाओ का विज्ञान (ओचे का मत) और दर्शन (हीगेल का मत) है।^१

वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश और अर्थ को समझने मे तभी भ्रान्ति होती है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र को तत्त्वदर्शन 'मेटाफिजिक्स' और मनोविज्ञान के साथ मिला दिया जाता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र को तत्त्वदर्शन के साथ तिल-तैलवत् नही मिला देना चाहिए। कारण, सौन्दर्यशास्त्र का तत्त्वदर्शन से उतना ही सम्बन्ध है, जितना कि मानविकी के एतादृश अन्य विषयो का तत्त्वदर्शन के साथ है। इसी तरह सौन्दर्यशास्त्र को मनोविज्ञान से मिलाकर आच्छन्न कर देना एक भारी भूल है, क्योंकि सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान से उतना ही सबद्ध और भिन्न है, जितना कि मनोविज्ञान से काव्यशास्त्र। यह निश्चित है कि सौन्दर्यशास्त्र के कुछ सूत्रो की विवेचना मे मनोविज्ञान की सहायता आवश्यक है, किन्तु, मनोविज्ञान सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नही है और न सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान की स्वायत्त सम्पत्ति है। अतः मैंने कविता के प्रमुख तत्त्वो की सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचना करते समय तत्तद्विषयक प्रत्येक अध्याय के प्रारम्भ मे उन तत्त्वो का मनोवैज्ञानिक, जीववैज्ञानिक और दार्शनिक विवेचन भी संक्षेप

१. "Aesthetics is the science of beauty as expressed in Art."—K. S. Ramswami Sastri, Indian Aesthetics, Srirangam, Sri Vani Vilas Press, 1928, page 1.

२. "...the word 'Aesthetics' stands for Science and Philosophy of Fine Art."—Dr. K. C. Pandey, Comparative Aesthetics, Volume I, The Chowkhamba Sanskrit Series, Banaras, 1950, page XV.

में कर दिया है ताकि उन तत्त्वों के सौन्दर्यशास्त्रीय स्वरूप के वैशिष्ट्य को समझने में कोई भूल-भ्रान्ति न रहे।

सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप और व्यपदेश को अच्छी तरह हृदयगम करने के लिए सौन्दर्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के अन्तर को समझ लेना आवश्यक है। इन दोनों शास्त्रों के मन्त्र या पार्थक्य को अनेक विचारकों ने विभिन्न माथा में और विभिन्न प्रकार में उपस्थित किया है। जैसे, जार्ज सन्तायना ने काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर को निर्दिष्ट करते हुए लिखा है कि काव्यशास्त्रीय आलोचना में निर्णय की प्रधानता रहती है, जबकि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में प्रतिरोधन या प्रत्यक्षीकरण (परिप्रेक्ष्य) को प्राथमिकता दी जाती है, क्योंकि सन्तायना की दृष्टि में सौन्दर्यशास्त्र का सर्वाधिक सम्बन्ध मूल्य-बोध के साथ है।^१ सौन्दर्यशास्त्र के मन्दर्भ में मूल्य-बोध को इस प्रकार अत्यधिक महत्त्व देने का कारण यह है कि सन्तायना ने सौन्दर्य को मूल्य का ही एक प्रकार माना है।^२ यहाँ स्पष्ट है कि सन्तायना की उपर्युक्त मान्यता का मूल्य-दर्शन (एक्जिज्यॉलॉजी) की दृष्टि से जो भी महत्त्व हो, किन्तु यह मान्यता व्यावहारिक दृष्टि में सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के अन्तर को निर्दिष्ट करने में अनमय है।^३ इसी और सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के स्वरूप तथा पार्थक्य पर एकदम व्यावहारिक दृष्टि में सोचनेवाले ऐसे विचारक हैं, जिन्हें किसी प्रकार के दार्शनिक चिन्तन के लिए धैर्य धारण करना स्वीकार नहीं है। उदाहरणार्थ, सैंट्सबरी ने काव्यशास्त्रीय आलोचना को सौन्दर्यशास्त्र में नितान्त पृथक् रखने की वकालत की है। सैंट्सबरी ने आलोचना का इतिहास निम्नलिखित समय पहले ही अध्याय में यह धारणा व्यक्त की है कि सौन्दर्यशास्त्र के महत्वाकांक्षी गिद्वान्तों और हृदयावर्जक नन्दतिक रचनाओं को आलोचना में साथ मिला देने पर आलोचनाशास्त्र की अपेक्षित 'निर्णय-भावना'

^१ *George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publication Inc, New York, 1955, page 16.*

^२ "aesthetics is concerned with the perception of values"—*George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publication, Inc, New York, 1955, page 16*

^३ "beauty is a species of value."—*George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publication, New York, Inc., 1955, page 20*

^४ *Willard E. Arnett, Santayana and the Sense of Beauty, Indiana University Press, Bloomington, 1957, page 135.*

पूर्वपीठिका

धूमिल और खण्डित हो जाती है।^१

मेरी दृष्टि में भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का तुलनात्मक अध्ययन करने से काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूपभेद या साम्य अधिक सटीकता के साथ निर्दिष्ट किया जा सकता है। इस प्रश्न पर भारतीय विचारक प्रायः दो खेमों में बँट गए हैं। एक खेमे में वे विचारक आते हैं, जिन्हें 'पुरातन-प्रतिपादन' बहुत ही प्रिय है और जिनके लिए ज्ञान-विज्ञान की अच्छी या बुरी सभी नव्यतम उपलब्धियों को भारत के प्राचीन वाङ्मय में ढूँढ़ लेना अभीष्ट है। ऐसे विचारकों में श्री के० एस० रामस्वामी का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने इस धारणा का खण्डन किया है कि सौन्दर्यशास्त्र एक पाश्चात्य शास्त्र है और भारत में काव्यशास्त्र रहा है, किन्तु सौन्दर्यशास्त्र कदापि नहीं। इस सामान्य धारणा के विपरीत इन्होंने अपनी पुस्तक 'इण्डियन एस्थेटिक्स' में यह मत बहुत बल के साथ प्रतिपादित किया है कि सौन्दर्यशास्त्र केवल पाश्चात्य देशों में ही विकसित नहीं हुआ है, बल्कि भारतवर्ष में भी इसकी स्पष्ट परम्परा है।^२ इस परम्परा को ध्यान में रखते हुए इन्होंने भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की कुछ अनन्वय विशेषताओं का निर्देश किया है। जैसे—भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में आनन्द और रस की धारणा^३ अथवा अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित काव्य-तत्त्वों के बीच 'चारुत्वप्रतीति' की धारणा। ऐसे लचीले दृष्टिकोण से देखने पर हम तथाकथित भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत क्षेमेन्द्र के 'श्रीचित्य-सिद्धान्त' को विशेष महत्त्वपूर्ण मान सकते हैं, क्योंकि यह श्रीचित्य-सिद्धान्त काव्य की तरह अन्य ललित कलाओं पर भी सामान्य रूप से लागू होता है। इस दृष्टि से क्षेमेन्द्र की 'श्रीचित्य-विचार-चर्चा' विचारणीय है। क्षेमेन्द्र के अलावा अन्य विचारकों ने भी श्रीचित्य के रूप और प्रकार का विश्लेषण किया है। जैसे, भोज ने श्रीचित्य के निम्नलिखित प्रकारों का निरूपण

१. George Saintsbury A History of Criticism, Volume I, William Blackwood and Sons, London, 4th edition, Chapter I, page 3

२. " . not only is outer India a home of beauty and romance but...inner India is even more truly such a home Indian art and Aesthetics have a history extending over thousands of years..."—K S R. Sastri, Indian Aesthetics, 1938, page 1.

३. रस और आनन्द की धारणा का समन्वय उपस्थित करते हुए मम्मट ने लिखा है—
"सकल प्रयोजन मौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादनसमुद्भूत विगलित वेद्यान्तरमानन्दम्।"
—काव्यप्रकाश, चौखम्बा विद्याभवन, बनारस-१, १९५५, प्रथम उल्लास, पृष्ठ ५।

किया है^१ — १ विगयीचित्य, २ वाच्योचित्य, ३ देशोचित्य, ४. समयोचित्य, ५ वातुविगयीचित्य और ६ अर्थोचित्य ।^१ आशय यह है कि रस-सिद्धान्त से भी बढ़कर श्रीचित्य-विचार ही भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का वह आधार-सूत्र है, जो सभी ललित कलाओं पर समान रूप से लागू हो सकता है। सचमुच, श्रीचित्य की भावना रस, ध्वनि इत्यादि सभी काव्य-तत्त्वों की मूल भावना है। क्षेमेन्द्र ने उम तत्त्व का 'श्रीचित्य-विचार-चर्चा' में मुस्थ निरूपण किया है। उन्होंने बार-बार इसे कहना चाहा है कि श्रीचित्य ही रस का प्राण है—

श्रीचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चारु चर्वणे ।

रसजोचितभूतस्य विचारं कुरुतेऽधुना ॥

अतः भारतीय आलोचनाशास्त्र के तीन प्रमुख सिद्धान्तों—रस-सिद्धान्त, ध्वनि-सिद्धान्त और श्रीचित्य-सिद्धान्त—में अन्तिम सिद्धान्त ही वह व्यापकतम सिद्धान्त है, जो सभी ललित कलाओं के लिए एक सर्वमान्य निकष प्रस्तुत कर सकता है।

इन प्रकार भाग्यदर्प के विचारको का एक वर्ग सौन्दर्यशास्त्र को काव्य-शास्त्र, अलंकारशास्त्र, साहित्यशास्त्र या साहित्यविद्या का पर्याय मानता है। किन्तु, ऐसा मानना हमारे नेत्रों के विचारको की दृष्टि में अनुचित है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल काव्य का शास्त्र है और उसके अध्ययन की सीमा केवल काव्य तक सीमित है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है और उसकी सीमा काव्य के साथ सभी काव्येतर कलाओं—स्थापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत तक फैली हुई है।^१ इसलिए सौन्दर्यशास्त्र मान काव्यशास्त्र नहीं, बल्कि कलाशास्त्र है। इस तथ्य को हम हमारे ढंग से भी उपस्थित कर सकते हैं कि काव्यशास्त्र सौन्दर्यशास्त्र की एक अंगीभूत शाखा है, कारण, काव्यशास्त्र जहाँ केवल काव्य को प्रधानतः दृष्टि में रखकर उसकी आलोचना या अभिगमन

^१ Dr. Suryakant Ksemendra Studies, Poona, 1954, page 74.

^२ भोज ने 'शृंगार प्रकाश' के ग्यानहर्षे श्रृंगार ने अपने ग्रन्थ के महत्त्व को निर्दिष्ट करने में लिखा है कि इन ग्रन्थ में उन श्रीचित्य का भी निरूपण है, जो अलित कला-काव्य के मूल में निहित है—“एतन्मिन् शृंगारप्रकाशे मुद्रकाशमेव अशेषरास्त्रार्थं संपदुपनिषदां अलित कला-काव्य—श्रीचित्य—कल्पना—रहस्यानां च मन्त्रिणो दृश्यते ।” भोज की इस शक्ति ने श्रीचित्य-सिद्धान्त की स्थितिस्थापकता और यन्त्रागम्यीय महत्त्व पर प्रकाश गिराता है। सत्यम्, श्रीचित्य ही रस की भी परा उपनिषद् (परम रहस्य) है।

^३ V. Raghavan, Some Concepts of the Alankar Sastra, page 263

पूर्वपीठिका

प्रस्तुत करता है, वहाँ सौन्दर्यशास्त्र सभी ललित कलाओं के सर्वसामान्य, किन्तु, प्रधान तत्त्वों का आलोचन और विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष प्रायः सभी ललित कलाओं को दृष्टि में रखकर निकाले जाते हैं, जबकि काव्यशास्त्र के निष्कर्ष केवल काव्य को लक्ष्यकर निकाले जाते हैं, यद्यपि काव्यशास्त्र अपनी मान्यताओं के स्थापन में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन और उसके निष्कर्षों का साहाय्य लेता है। ततोऽप्यधिक, काव्यशास्त्रीय अध्ययन भी तभी परिपूर्ण और उत्तम होता है, जबकि वह सौन्दर्यशास्त्र के अधीत तत्त्वों और निर्धारित मान्यताओं से आलोक ग्रहण कर निष्पन्न होता है। इसलिए प्रस्तुत प्रबन्ध में चार प्रमुख काव्य-तत्त्वों का मात्र काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित किया गया है ताकि दृष्टिकोण की व्यापकता के साथ ही काव्य के अन्तर्गत समाहित सामान्य कला-तत्त्व की अधि-कारपूर्ण समीक्षा हो सके।

तदनन्तर, काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में एक व्याप्तव्य अन्तर यह है कि सौन्दर्यशास्त्र में कलाओं के सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिकल्पन पर विशेष बल दिया जाता है, जबकि काव्यशास्त्र में रस-विवेचन, शब्द-शक्ति-विश्लेषण जैसे कुछ ही स्थलों पर सूक्ष्म-तात्त्विक सिद्धान्त-परिकल्पन की प्रसंगवश आवश्यकता पड़ती है। इसीलिए एस० कुप्पूस्वामी शास्त्री ने जहाँ वामन के 'काव्यालंकार-सूत्र' के 'सौन्दर्यमलंकार' को ध्यान में रखते हुए अलंकारशास्त्र (काव्यशास्त्र) को सौन्दर्यशास्त्र कहना चाहा है, वहाँ उन्हें इसका खटका बना रहा है कि अलंकारशास्त्र या काव्यशास्त्र में सौन्दर्यशास्त्र की सर्वोपरि विशेषता—सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिकल्पन—का समावेश कर लेना कठिन है।^१ इस तरह अलंकारशास्त्र या काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का एक व्याप्तव्य अन्तर स्पष्ट हो जाता है। शास्त्री की तरह एस० के० डे ने भी संस्कृत काव्यशास्त्र को आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का समीपी माना है,^२ किन्तु वे भी इसके प्रति सचेत हैं कि सौन्दर्यशास्त्र में जिस दार्शनिक निरूपण की प्रधानता रहती है, वह काव्यशास्त्र में नहीं रहता।^३ इसी मान्यता को तूल देते हुए श्री डे ने संस्कृत काव्यशास्त्र पर आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से अपने दो निबन्धों में विचार किया

१. *S. Kuppuswami Sastri, Highways And Byways of Literary Criticism In Sanskrit, Madras, 1945, page 4.*

२. *S. K. De, History of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1960, Preface, page 2*

३. *S. K. De, History of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1960, Preface, page 3*

है, जो निबन्ध 'सम प्राब्लेम्स ऑव सस्कृत पोयटिक्स' नामक पुस्तक में सङ्गृहीत हैं।^१ इस प्रसंग में श्री डे ने सस्कृत काव्यशास्त्र और आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र के पार्यन्त को निरूपित करते हुए दो प्रमुख बातों की ओर विचारकों का ध्यान आकृष्ट किया है। उनकी दृष्टि में पहली बात यह है कि सस्कृत काव्यशास्त्र का व्याकरण में घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है,^२ जबकि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण में कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।^३ विशेषकर, भामह और वामन की कृतियाँ सस्कृत काव्यशास्त्र पर व्याकरण के आविषय की घोषणा करती हैं। दूसरी बात यह है कि सस्कृत काव्यशास्त्र में उस कल्पना-तत्त्व की विचारणाओं को उचित महत्त्व नहीं मिल सका, जिसे आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में सर्वोच्च स्थान दिया जाता है। कवि के कल्पना-विधान में ही वह शक्ति रहती है, जिसके चलते उसकी कृति को एक पृथक् व्यक्तित्व और स्वतन्त्र महत्त्व की उपलब्धि हो पाती है। किन्तु सस्कृत काव्यशास्त्र प्रतिभा-विवेचन को छोड़कर अन्य प्रसंगों में कल्पना-तत्त्व की अवहेलना कर परम्परा और निर्धारित नियमों के उस आलोक में काव्य-कृतियों का अध्ययन करता रह गया, जो कवि तथा उसकी कृति के स्वतन्त्र व्यक्तित्व को अनालोचित छोड़ देता है। फलस्वरूप, सस्कृत काव्यशास्त्र का विकास पूर्णतः सौन्दर्यशास्त्र के रूप में नहीं हो सका।^४

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र और भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ० के० सी० पाण्डेय ने लिखा है कि भारतीय काव्यशास्त्र में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की तरह काव्येतर कलाओं के विवेचन की प्रवृत्ति नहीं है। किन्तु, काव्य के क्षेत्र में भारतीय काव्यशास्त्र को नाटक अधिक प्रिय है, जिसके चलते भारतीय काव्यशास्त्र में अन्य कलाओं का प्रसंगवश उल्लेख हो

१. S K De, Some Problems of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1959, pages 1—53.

२. जैसे, भामह के 'वाक्यान्तर' और वामन के 'कान्यान्तर' ऐसे काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों में व्याकरण का समावेश। भामह ने तो काव्यशास्त्र को ध्यान में रखते हुए व्याकरण का प्रस्ताव के बाद तक बत दिया है कि व्याकरण के दुरुपयोग समुद्र को पार किये बिना कोई व्यक्ति गर्द-जल तक पहुँचने में समर्थ नहीं हो सकता—

ना पायिवा दुर्गाधनं व्याकरणाण्वम् ।

राष्ट्रमल न्ययगन्धल कर्तुमय जनः ॥

—भामह, काव्यान्तर, पृष्ठ पञ्चद्वेद, ३.

३. S. K De, Some Problems of Sanskrit Poetics, Firma K L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1959, page 2.

४. S K De, Some Problems of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1959, page 45.

गया है, क्योंकि नाटक तो काव्य, संगीत, चित्र और स्थापत्य—सभी कलाओं का समुच्चय है। भरत की यह उक्ति प्रसिद्ध है—

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

न स योगो न तत्कर्म यन्नाट्येऽस्मिन्न दृश्यते ॥^१

अतः भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की प्रारम्भिक सीमा नाट्यशास्त्र है।^२ इस प्रकार भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की विकास-रेखा को निर्दिष्ट करते हुए यह कहा जा सकता है कि यहाँ सबसे पहले नाट्यशास्त्र का विकास हुआ, दूसरी दशा में काव्यशास्त्र (जिसमें नाट्यशास्त्र भी गतार्थ है) का और अन्त में इन विकास-दशाओं के समीकरण से सौन्दर्यशास्त्र का अवतरण हुआ। तदनन्तर, डॉ० के० सी० पाण्डेय ने भारतीय सौन्दर्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में एक प्रमुख अन्तर बतलाया है कि भारतीय विचारक मूर्तिकला और चित्रकला को उस रूप में स्वतन्त्र महत्त्व नहीं देते, जिस रूप में हीगेल या अन्य पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रियों ने दिया है। भारतीय विचारकों ने प्रायः मूर्तिकला और चित्रकला को स्थापत्य की अंगीभूत कला के रूप में स्वीकार किया है। अतः के० सी० पाण्डेय का मत है कि भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में पाँच नहीं, तीन ही कलाओं (स्थापत्य, संगीत और काव्य) को महत्त्व दिया गया है।^३

मेरे विचार से भारतीय काव्यशास्त्र में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की तरह सभी ललित कलाओं पर इसलिए विचार नहीं किया जा सका कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य की गणना विद्या में की जाती रही और कलाओं की गणना उपविद्या में। निश्चय ही, काव्य और कला के इस वर्ग-भेद ने संस्कृत काव्यशास्त्र के आचार्यों को समग्र ललित कलाओं के विवेचन से पृथक् रखा। इसी कारण काव्यालंकारसूत्र, ध्वन्यालोक, वक्रोक्तिजीवित, काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश, साहित्य-दर्पण, रसगंगाधर इत्यादि ग्रन्थों में काव्येतर कलाओं पर विचार नहीं किया गया है। भारतीय काव्यशास्त्र में यह सिद्धान्ततः कहा गया है कि कलाएं क्रियात्मक हैं और विद्याएं ज्ञानात्मक। किन्तु, विद्याओं की सूची देखने में वास्तविकता कुछ भिन्न मालूम पड़ती है। यों तो विद्याएँ चौदह मानी गई हैं, जिनमें चार वेद, छह वेदांग (शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द और ज्योतिष) तथा चार शास्त्र (पुराण, आन्वीक्षिकी, मीमांसा

१. नाट्यशास्त्र, भरत, १-११६।

२. Dr. K. C. Pandey, Comparative Aesthetics, Volume I, Banaras, 1950, page 1

३. Dr. K. C. Pandey, Comparative Aesthetics, Volume II, Banaras 1956, pages 3-4.

योग स्मृति) स्वीकृत हैं, किन्तु, कुछ आचार्य काव्य (जो अब ललित कलाओं में एक है) को भी इसमें पन्द्रहवाँ स्थान देते हैं। जैसे, यायावरीय राजशेखर का मत है कि चौदह विद्याएँ भू, भुवर् और स्वर—तीनों लोकों में व्याप्त हैं, किन्तु, इन चौदह विद्याओं के अतिरिक्त काव्य पन्द्रहवाँ विद्या-स्थान है, क्योंकि यह सभी विद्याओं का एकमात्र आधार है। काव्य के गद्य-पद्यमय होने और हितोपदेशपरक रहने के कारण सभी शास्त्र इस काव्य-विद्या का अनुसरण करने हैं। इन राजशेखर का कथन है—“सकल विद्या स्थानैकायतन पच-दश काव्य विद्याम्यानम्।”^१ किन्तु, कला और विद्या के क्षेत्रीय अन्तर को स्पष्ट करने के लिए विद्याओं की चतुर्दश तरया ही मान्य होनी चाहिए। यों तो विद्याओं के मर्यादा-प्रसारण में कई पुराने आचार्य राजशेखर से भी चार डग आगे हैं, जिनमें भार्गव, बृहस्पति, कौटिल्य और गोभिल उल्लेखनीय हैं। इन आचार्यों ने तर्क, त्रयी, वार्ता और अर्थशास्त्र को मिलाकर विद्याओं की मर्यादा अठारह घोषित कर दी है। इस प्रकार मस्कृत काव्यशास्त्र के आचार्यों ने काव्य की गणना विद्या में करके और कलाओं की गणना उपविद्या में करके काव्य तथा कलाओं के बीच एक ऐसी मोटी दीवार खड़ी कर दी कि यहाँ मीन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या समग्र ललित कलाओं के तात्त्विक विचार का मार्ग ही अवरोध हो गया। बाद में हिन्दी के कुछ प्रमुख विचारकों ने भी इसी मार्ग का अनुसरण किया, जिसके चलते हिन्दी-आलोचना-साहित्य में मीन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का विकास बहुत दिनों तक बाधित रह गया। आधुनिक हिन्दी साहित्य के इन विचारकों में जयशंकर प्रसाद और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रधान हैं। प्रसादजी ने मस्कृत आचार्यों के अनुरूप काव्य की गणना विद्या में और कलाओं की गणना उपविद्या में की है। प्रसादजी के कला-सिद्धान्त पर टिप्पणी देते हुए उनके विशिष्ट प्राक्कथन-लेखक आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी ने यह मत व्यक्त किया है कि “कला शब्द का भारतीय व्यवहार पाश्चात्य व्यवहार में भिन्न है। यहाँ कला केवल छन्द-रचना के अर्थ में व्यवहृत हुई, इसीलिए काव्य की नहीं, ममस्यापूर्ति की गणना कला में की गई। स्पष्ट ही काव्य केवल ममस्यापूर्ति नहीं है, ममस्यापूर्ति या छन्द तो उसका वाहनमात्र है—जिना मवार का घोंटा।”^२ किन्तु प्रसादजी कलाओं में काव्य के अन्तर्गणन का विशेष तर्क के बदेन परम्परा की दृष्टि ने करने हैं। उनका कहना है कि “यह वर्गीकरण परम्परागत विवेचनात्मक जर्मन दार्शनिक गौत्ते का वह विकास है,

१. गार्ग्य, काय नीमान, द्वितीय अध्याय।

२. काव्य, कला पर अन्य लिखित, पृष्ठ ६७-६८। प्रसाद, भारती भण्डार, प्रवाग, चतुर्थ संस्करण, प्रकाशक, पृष्ठ ११।

जो पश्चिम में ग्रीस की विचारधारा और उसके अनुकूल मीन्दय-वाचक के सतत अभ्यास से हुआ है।^१ अपने मत की पुष्टि में प्रसादजी ने दण्डी, अभिनव-गुप्त और भामह के उन स्थलों को उद्धृत किया है, जहाँ काव्य और कला को भिन्न वर्गों में उपस्थित किया गया है। इसी प्रकार आचार्य शुक्ल ने भी काव्य को कलाओं से भिन्न माना है। पाश्चात्य कला-विभाजन, विशेषकर हीगेलीय कला-सूची को आलोचित करते हुए उन्होंने लिखा है, “सौन्दर्यशास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो का विचार होने लगा, उसी प्रकार काव्य का भी, सबसे बढी बात तो यह हुई।”^२ शुक्लजी ने अभिव्यजनावाद की चर्चा में भी काव्य को कलाओं के भीतर गिनने का घोर विरोध किया है—“सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसी कारण काव्य के स्वरूप की भावना भी धीरे-धीरे बेल-बूटे और नक्काशी की भावना के रूप में आती गई। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौंसठ कलाओं में नहीं की गई है। इसी से यहाँ वाग्वैचित्र्य के अनुयायियों द्वारा चमत्कारवाद, वक्रोक्ति-वाद आदि चलाए जाने पर भी इस प्रकार का वितण्डावाद नहीं खड़ा किया गया। इधर हमारी हिन्दी में भी काव्य-समीक्षा के प्रसंग में ‘कला’ शब्द की बहुत उद्धरणी होने लगी है। मेरे देखने में तो हमारे काव्य-समीक्षा-क्षेत्र में जितनी जल्दी यह शब्द निकले, उतना ही अच्छा। इसका जड़ पकड़ना ठीक नहीं।”^३ इस तरह प्रसादजी और आचार्य शुक्ल के उपर्युक्त मन्तव्य में यद्यपि परम्परागत पूर्वाग्रह के सिवा कोई तर्क-पुष्ट तथ्य नहीं है, तथापि ऐसे मन्तव्य के प्रभाव से हिन्दी-आलोचना-साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या समग्र ललित कलाओं के तात्त्विक विवेचन का मार्ग बहुत दिनों तक बाधित रह गया और केवल संस्कृत काव्यशास्त्र से ही मिलते-जुलते ढग पर हिन्दी-आलोचना का विकास होने लगा। अतः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की भाँति भारतीय साहित्य में (फलस्वरूप हिन्दी साहित्य में भी) कला के सामान्य स्वरूप और विभिन्न कलाओं के रूपों के निरूपण की कोई दीर्घ और सम्पन्न परम्परा नहीं है।^४ इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र काव्यशास्त्र की अपेक्षा अधिक व्यापक तथा विशाल है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल शब्दों के माध्यम से निर्मित काव्य का विवेचन-विश्लेषण करता है जबकि सौन्दर्यशास्त्र भास्कर्य, चित्र, संगीत आदि

१. काव्य, कला एवं अन्य निबन्ध, प्रसाद, भारती भण्डार, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण, पृष्ठ २७।

२. आचार्य शुक्ल, चिन्तानिधि, भाग २, पृष्ठ १७७-१७८।

३. आचार्य शुक्ल, चिन्तानिधि, भाग २, पृष्ठ १८०।

४. डॉ० रामानन्द निवारी शास्त्री, सत्यं शिवं सुन्दरम्, पी-एच० टी० की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध-प्रबन्ध, राजस्थान विश्वविद्यालय, नवम्बर, १९५७।

मभी ललित कलाओं में व्यक्त चारुत्व और नैपुण्य को अपनी विषय-सीमा में स्वीकार करता है।^१

ऐतिहासिक दृष्टि में ऐसा प्रतीत होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का स्वतंत्र विकास मभी ललित कलाओं के अपने-अपने शास्त्र और विशेषकर काव्यशास्त्र के विकास के बाद हुआ है। इस प्रसंग में यहाँ तक कहने का साहस किया जा सकता है कि सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र का ही विकसित और कला-चैतन्य से समन्वित रूप है। पाश्चात्य और पौराण्य—दोनों प्रकार के काव्यशास्त्रों की परम्परा के आनुक्रमिक अध्ययन में पता चलता है कि काव्यशास्त्र के विश्लेषण का प्रधान विषय (काव्य की परिमिति में व्यक्त) वह सौन्दर्य ही है, जो सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का भी मूलधार है। जिस प्रकार पाश्चात्य काव्यशास्त्र में हम 'व्यूटी', 'एवसेलेन्स', 'मैलाडम' इत्यादि का अध्ययन पाते हैं, जो शब्द-भेद में 'सौन्दर्य' का ही अध्ययन है, उसी प्रकार हम भारतीय काव्यशास्त्र में भी (जिसे कभी-कभी 'क्रियाकल्प' या 'काव्यकल्प' कहा गया है^२) सौन्दर्य, चारुता, नमस्कार, विच्छिन्नता, वक्रता अथवा शोभा का तलस्पर्शी अध्ययन पाते हैं।^३

तदनन्तर, भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में एक अन्तर यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र में रस, ध्वनि इत्यादि के नाम से काव्य के आत्मतत्त्व की गवेषणा को प्रधानता दी गई है जबकि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष को प्रमुखता मिली है। अतः पाश्चात्य कलाशास्त्र में सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष का विवेचन अधिक हुआ है। हम देख चुके हैं कि सौन्दर्यशास्त्र के यूरोपीय अभिधान 'एस्थेटिक' का अनुपग ऐन्द्रिय और सवेदनात्मक अधिक है। काण्ट ने सवेदनाओं के दार्शनिक विवेचन को ही 'एस्थेटिक' का नाम दिया है। इसलिए एक व्यापक शास्त्र के अभिधान के रूप में

पूर्वपीठिका

स्वीकृत हो जाने पर भी आज तक 'एस्थेटिक' शब्द का सवेदनात्मक अनुपग अवशिष्ट है। फलस्वरूप, अधिकांश पाश्चात्य कला-विचारक अद्यावधि कला में व्यक्त सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष को अधिक महत्त्व देते हैं, जिसे हम एक विशिष्ट प्रवृत्ति के रूप में भारतीय काव्यशास्त्र में नहीं पाते।

इस प्रकार काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र, विशेषकर भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप-भेद को अच्छी तरह हृदयगम कर लेने के बाद कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और उसके प्रयोजन पर विचार करना वाछनीय है।

कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता इसलिए है कि कविता का काव्येतर कलाओं के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है^१ और कविता भी अन्य कलाओं की तरह मनुष्य के सृजनात्मक अन्तर्मन की एक रचनात्मक क्रिया है। इतना ही नहीं, कविता अपने भाव-निवेदन की व्यापकता एवं अन्य विशेषाधिकृत क्षमताओं के कारण सभी ललितकलाओं के सर्वोत्तम गुणों को स्वायत्त किये रहती है। अतः कई आधुनिक विचारकों ने कविता को कला के व्यापक अर्थ में स्वीकार किया है।^२ किन्तु, यह ध्यातव्य है कि उक्त कथन का आशय कविता को अन्य ललितकलाओं का पर्याय मान लेना नहीं है। उक्त कथन का आशय यह है कि जहाँ कविता एवं अन्य ललितकलाओं में रूप, शैली और अभिव्यक्ति के माध्यम से सबद्ध अनेक पार्थक्य हैं तथा इन सबकी अनेक निजी विशेषताएँ हैं, वहाँ कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच ऐसे तात्त्विक साम्य और अन्तःसम्बन्ध भी है, जिन्हें उपेक्षणीय नहीं माना जा सकता। कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच इन्हीं तात्त्विक साम्य और अन्तःसम्बन्धों के कारण कविता का अध्ययन केवल काव्यशास्त्रीय दृष्टि से ही नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से भी किया जाना चाहिए ताकि कविता के गुणाव-गुणों का परीक्षण समग्र कलाओं के व्यापक निकष पर हो सके और कविता की कुछ गण्य विशेषताएँ ललितकला के मानक के रूप में उद्घाटित हो सकें। तदनन्तर, भारतीय दृष्टि से यद्यपि काव्य कला के प्रकारों में परिगणित नहीं

१. भामह ने भी कविता की इस व्यापकता का संकेत किया है। इन्होंने लिखा है कि वह शब्द नहीं, वह अर्थ नहीं, वह न्याय नहीं, वह कला नहीं, जो काव्य का अंग न बनती हो—

न त शब्दो न तद्वार्थं न न न्यायो न सा कला ।

जायते यन्न काव्याद्भनद्धो भारो नहान्कवे ॥

भामह, काव्यालंकार, पञ्चम परिच्छेद, ४ ।

२. Jacques Maritain, Creative Intuition In Art And Poetry : The Harvill Press, London, 1954, page 3.

है, तथापि भारतीय दृष्टि में भी काव्य का उत्कर्ष प्रदान करने के लिए कवि को विभिन्न कलाओं में महायत्ना लेने का अधिकार प्राप्त है। अर्थात्, भारतीय दृष्टि में भी कविता के कला-पक्ष में काव्येतर कलाओं का समावेश वर्जित नहीं है। अतः जिन सौन्दर्यशास्त्र में प्रायः सभी ललितकलाओं की सैद्धान्तिक पौष्टिका का नमीक्षण-भालोचन रहता है, उसकी मान्यताओं के आलोक में काव्य का भी विवेचन-विश्लेषण अवश्य होना चाहिए। इस तथ्य को स्वीकार करने में किसी चिप्रतिपत्ति की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती कि कविता पर अन्य कलाओं का प्रभूत प्रभाव है। इसलिए कविता को सर्वदा कला के व्यापक क्षेत्र से बहिष्कृत कर देखना उचित नहीं है। पुनः जैसा कि पहले कहा जा चुका है, भारतीय परम्परा के अनुसार भी काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में काव्य के कलात्मक अंश और काव्येतर तत्त्व-समागम की कदर्यना नहीं की गई है। इसलिए ललितकलाओं की व्यापक पटभूमि पर काव्य का अध्ययन आवश्यक है। कविता के एतादृश, व्यापक और तात्त्विक विवेचन को ही कविता का सौन्दर्य-शास्त्रीय अध्ययन कहा जाता है।

हिन्दी-भालोचना-साहित्य में कविता के उक्त सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का नितान्त अभाव है। कुछ छिटपुट निबन्धों, पुस्तकों और शोध-प्रबन्धों में (जिनका उल्लेख इन प्रबन्धों के आगामी पृष्ठों में यथास्थान किया गया है और जिनकी सूची यहाँ पुनरावृत्ति से बचने के लिए नहीं दी जा रही है) ऐसे अध्ययन का प्रयास किया गया है, किन्तु, वाञ्छित सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण और तात्त्विक विद्वेक्षण के अभाव में वह प्रयत्न परिपूर्ण, सर्वांगीण और तत्त्व-निष्पन्न नहीं हो सका है। लेकिन यह प्रसन्नता का विषय है कि हिन्दी साहित्य में भी अब अनेक विचारक कविता के इस सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता महसूस करने लगे हैं। डॉ० नगेन्द्र, आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, आचार्य नन्ददुनारे बाजपेयी, डॉ० बामुदेवगण अग्रवाल, महादेवी वर्मा, आचार्य ननिनविलोचन वर्मा प्रभृति विचारकों ने इस दिशा की ओर विशेष सकेत किया है। डॉ० बामुदेवगण अग्रवाल ने इस बात पर बहुत बल दिया है कि कला की भाँति से साहित्य और साहित्य की भाँति से कला को देखना हमारे वर्तमान सांस्कृतिक युग की एक मङ्गी आवश्यकता है।^१ इस दृष्टिकोण को तून

देते हुए डॉ० अग्रवाल ने आधुनिक आलोचना में हिन्दी कविता के सौन्दर्य-शास्त्रीय अध्ययन का पुरजोर समर्थन किया है। इनका कहना है कि “हिन्दी के साथ भी ललितकलाओं का सम्बन्ध पर्याप्त घनिष्ठ रहा है; कारण कि रीतियुग की एक विशेष परिपाटी के अनुसार साहित्य की अभिव्यक्ति के साधन नायक-नायिका एवं राग-रागिनियों को चित्रात्मक रूप देने का प्रयत्न भारतीय चित्रकला में किया गया। हमारे प्रतिभाशाली कवियों ने लोक की रहन-सहन, वेप-भूषण, आभूषण-परिच्छद, संगीत-वाद्य, अस्त्र-शस्त्र आदि उपकरणों का अपने ग्रन्थों में यथास्थान बड़े सुन्दर ढंग से सन्निवेश किया है। साहित्य में इस सामग्री का वर्णन और कला में इसी का चित्रण देखा जाता है। कला के स्वरूप को सागोपाग जानने के लिए साहित्य से इन भावों और शब्दों का दोहन हिन्दी साहित्य का अत्यन्त आवश्यक कार्य है। कला के मार्मिक ज्ञान के बिना साहित्यिक अध्ययन और साहित्य की सूक्ष्म जानकारी के बिना कला की समीक्षा सकुचित रह जाती है, क्योंकि कला और साहित्य दोनों का समान भाव से योजक रस-तत्त्व एक ही है। जिस लोक-जीवन की उमंग ने साहित्य और कला को एक साथ ही जन्म दिया, उसके समग्र रूप का परिचय साहित्य और कला के साथ-साथ अध्ययन पर ही निर्भर है।”^१ इस प्रकार आधुनिक हिन्दी आलोचना में कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता अथवा उपयोगिता सर्वथा प्रकट है।

इधर कुछ पत्रिकाओं के प्रकाशन से भी इस रुचि-विकास का पता चलता है। जैसे, काशी से ‘कला-निधि’ नामक पत्रिका का प्रकाशन हिन्दी के विद्वानों द्वारा काव्य और अन्य कलाओं में सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से समन्वय स्थापित करने का एक प्रयास था। इसी तरह ‘आर्ट्स एनुअल’ के नाम से निकलने वाली पत्रिका,^२ जिसका सम्पादन ए० कुमारस्वामी और ओ० सी० गांगुली करते थे, ललितकलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्ध को दृष्टि में रखते हुए कला के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के निमित्त एक दिशा-निर्देश थी।

इस प्रकार स्पष्ट है कि सभी ललित कलाओं के व्यापक तत्त्व-निवेश की

कालिदास और वाणमट्ट, तिलकमजरी और यशस्तिलकचपू—इस साहित्य में कला की प्रभूत तानत्री विद्यमान है।” —डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल, कला-निधि, वर्ष १, अंक १, काशी, पृष्ठ १८।

१. डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल, ‘भारतीय कला का अनुशीलन’, कला-निधि, वर्ष १, आवृत्ति २००५ विक्रम, अंक १, काशी, पृष्ठ १८-१९-२०।

२. The 4 Arts Annual, 1936-37, edited by A. Coomarswamy, O. C. Ganguly, Corporation Street, Calcutta.

दृष्टि ने काव्य का अध्ययन आवश्यक है, जिसे हम काव्य का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कहते हैं। अतः प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के अन्तर्गत प्रथम और द्वितीय खण्ड में, क्रमशः, कविता के ऐसे चार प्रमुख तत्त्वों को, जो सभी ललितकलाओं के तत्त्व निवेद्य में प्रमुख स्थान रखते हैं, छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में रखकर इसी सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से विवेचित करने का एक विनम्र प्रयास किया गया है।

उस प्रकार सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के स्वरूप से सम्बद्ध प्रमुख स्थापनाओं को निम्नलिखित रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

१— ऐन्द्रिय प्रत्यक्षों का ज्ञान के माध्यम की दृष्टि से किया गया अध्ययन सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नहीं है, क्योंकि सौन्दर्यशास्त्र मुख्यतः ऐन्द्रिय बोध से प्राप्त सौन्दर्य-भावन के मनोमय आनन्द का विश्लेषण करता है।

२—सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध ललितकलाओं के माध्यम से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ है, अन्य माध्यमों से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ नहीं। इस तरह सौन्दर्यशास्त्र ललितकलाओं के दार्शनिक विकल्पो और समस्याओं का वैद्वान्तिक निरूपण है, क्योंकि कला-जगत् की दार्शनिक समस्याएँ प्रायः सौन्दर्य, आम्नाद, मवेग, पुनः प्रत्यक्ष इत्यादि से ही सम्बद्ध रहती हैं।

३—सौन्दर्यशास्त्र को कुछ विचारकों ने तत्त्व-दर्शन या मनोविज्ञान के माध्यम में दिया है, जो अनुचित है। कारण, सौन्दर्यशास्त्र का तत्त्व-दर्शन से उतना ही सम्बन्ध है, जितना कि मानविकी के एतादृश अन्य विषयों का तत्त्व-दर्शन के साथ है। इसी तरह सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान से उतना ही सम्बद्ध और भिन्न है, जितना कि मनोविज्ञान से काव्यशास्त्र। यह सच है कि सौन्दर्यशास्त्र के कुछ सूत्रों की विवेचना में मनोविज्ञान की सहायता आवश्यक है, किन्तु मनोविज्ञान सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नहीं है।

४—सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप को अच्छी तरह समझने के लिए सौन्दर्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट कर देना आवश्यक है। काव्यशास्त्र केवल काव्य का शास्त्र है और उसके अध्ययन का क्षेत्र केवल काव्य तक सीमित है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है और उसकी सीमा काव्य के माध्यम काव्येतर कलाओं—म्यापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत तक फैली हुई है। इसलिए सौन्दर्यशास्त्र मात्र काव्यशास्त्र नहीं, बल्कि कलाशास्त्र है। उस प्रकार काव्यशास्त्र जहाँ केवल काव्य को दृष्टि में रखकर उसकी प्रतीति या अभिगमन प्रस्तुत करता है, वहाँ सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं के सर्वमान्य, किन्तु, प्रधान तत्त्वों का विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष प्रायः सभी ललितकलाओं को दृष्टि में रखकर निकाले जाते हैं, जबकि काव्यशास्त्र के निष्कर्ष केवल

पूर्वपीठिका

काव्य को लक्ष्य कर निकाले जाते हैं। यो काव्यशास्त्र कभी-कभी अपनी मान्यताओं के निरूपण में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन और उसके निष्कर्षों की सहायता लेता है।

५-काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में दूसरा ध्यातव्य अन्तर यह है कि सौन्दर्य-शास्त्र में कलाओं के सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिकल्पन पर विशेष बल दिया जाता है, जबकि काव्य-शास्त्र में रस-विवेचन, शब्द-शक्ति-विश्लेषण इत्यादि के कुछ ही प्रसंगों में सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिकल्पन की आवश्यकता पड़ती है।

६-तीसरी बात यह है कि काव्यशास्त्र, विशेषकर संस्कृत-काव्यशास्त्र का व्याकरण से घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है, जबकि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।

७-चौथी बात यह है कि काव्यशास्त्र में उस कल्पना-तत्त्व की विचार-णाओं को उचित महत्त्व नहीं मिल सका, जिसे सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में सर्वोच्च स्थान दिया जाता है। संस्कृत-काव्यशास्त्र में भी प्रतिभा-विवेचन को छोड़कर अन्य प्रसंगों में कल्पना-तत्त्व की अवहेलना कर दी गई है। कुल मिलाकर सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र काव्यशास्त्र की अपेक्षा अधिक व्यापक तथा विशाल है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल शब्दों के माध्यम से निर्मित कला (काव्य) का विवेचन-विश्लेषण करता है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र भास्कर्य, चित्र, संगीत आदि सभी ललितकलाओं में व्यक्त चारुत्व और नैपुण्य को अपनी विषय-सीमा में स्वीकार करता है।

८-कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता इसलिए है कि कविता का काव्येतर कलाओं के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है और कविता भी अन्य कलाओं की तरह मनुष्य के सृजनात्मक अन्तर्मन की एक रचनात्मक क्रिया है। इतना ही नहीं, कविता अपने भाव-निवेदन की व्यापकता एवं अन्य विशिष्ट क्षमताओं के कारण सभी ललितकलाओं के सर्वोत्तम गुणों को स्वायत्त किये रहती है। इस तरह कविता एवं अन्य ललितकलाओं में जहाँ रूप, शैली और अभिव्यक्ति के माध्यम से सम्बद्ध अनेक पार्थक्य हैं तथा इन सभी कलाओं की अनेक निजी विशेषताएँ हैं, वहाँ कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच ऐसे तात्त्विक साम्य और अन्त सम्बन्ध भी हैं, जिन्हें उपेक्षणीय नहीं माना जा सकता है। कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच इन्हीं तात्त्विक साम्य और अन्त सम्बन्धों के कारण कविता का अध्ययन केवल काव्यशास्त्रीय दृष्टि से ही नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से भी किया जाना चाहिये ताकि कविता के गुणावगुणों का परीक्षण समग्र ललितकलाओं के व्यापक निकष पर हो सके और कविता की कुछ गण्य विशेषताएँ ललितकला के मानक के रूप में उद्घाटित हो सकें।

ख—ललितकलाओं का तात्त्विक अन्तःसंबंध

कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और औचित्य को प्रतिपादित करने का मुख्य आधार है—ललितकलाओं का तात्त्विक अन्तःसंबंध। इस तात्त्विक अन्तःसंबंध पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने से यह प्रतीत होता है कि शैली, शिल्प, अभिव्यक्ति-भंगिमा और प्रेक्षणीयता के माध्यम की दृष्टि में कलाओं में चाहे जितनी भिन्नता हो, किन्तु, तत्त्व-समास की दृष्टि से सभी कलाएँ समान हैं और इनमें एक तात्त्विक अन्तःसंबंध अनिवार्य रूप में विद्यमान है। कल्पना, विम्ब, प्रतीक, प्रेक्षणीयता, विषय, विद्वान इत्यादि अनेक ऐसे प्रमुख और गौण तत्त्व हैं, जो स्थापत्य, मूर्ति, चित्र, काव्य और संगीत—सभी ललितकलाओं में समान रूप से समाविष्ट हैं। इन सभी तत्त्वों के विनियोग में विविध कलाओं के क्षेत्र में मात्रा-भेद अवश्यम्भावी है, जैसे—काव्य में कल्पना की अधिकता, संगीत में प्रेक्षणीयता की अधिकता, चित्र में चाक्षुष सौन्दर्य की प्रचुरता, मूर्ति और स्थापत्य में विषय-रूप स्थूल माधवों की अधिकता—किन्तु, इन तत्त्वों की अनिवार्य उपस्थिति में किसी निषेध की गुंजाइश नहीं है। अतः इन तत्त्वों की अनिवार्य उपस्थिति ही ललितकलाओं के पारस्परिक अन्तःसंबंध को प्रमाणित करती है तथा कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और औचित्य को न्याय्य घोषित करती है।

कविता का अध्ययन इन दो उत्कृष्ट दृष्टिकोणों से किया जा सकता है—कान्तिशास्त्रीय दृष्टिकोण और सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण। काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोण में किये गए अध्ययन में कविता की उत्कृष्टता-अपकृष्टता का विशेषण कविता को अन्य ललितकलाओं के सम्बन्ध में पृथक् रखकर किया जाता है और उसके मूल्य-निर्धारण तथा परीक्षण के सभी मान एवं निरूप केवल काव्य को नदय में रगकर प्रस्तुत किये जाते हैं। इसलिए कविता के काव्यशास्त्रीय अध्ययन में संगीत-चेतना का विचार छन्द-व्ययन की जाँच में सीमित हो जाता है, सौन्दर्य की परम वर्ण-मैत्री और अनकानों के अन्येषण में बँध जाती है, प्रेक्षणीयता की धारणा शब्द-शक्ति, गुण, रीति और वृत्ति तक आकर रुक जाती है तथा कल्पना-विद्वान, विम्ब और प्रतीक की शिथिलताओं की गोज केन्द्र अन्तर्गत ही उपमानों की गवेषणा रन जाती है। दूसरी ओर, सौन्दर्य-शास्त्रीय दृष्टिकोण में किये गए अध्ययन में कविता की अन्य ललितकलाओं

के व्यापक सन्दर्भ में रखकर देखा जाता है और उसका तात्त्विक विश्लेषण उन सामान्य या सर्वनिष्ठ सिद्धान्तों के आलोक में किया जाता है, जो काव्येतर ललितकलाओं के भी तत्तत् तात्त्विक अध्ययन में उपयोगी सिद्ध हो सकें। जैसे— किसी कविता में व्यक्त सौन्दर्य-चेतना का उस व्यापक सौन्दर्य-तत्त्व की दृष्टि से अध्ययन, जो सौन्दर्य-तत्त्व, वर्ण-मैत्री और अलंकारों से परे रहकर भा काव्येतर कलाओं में समाविष्ट रहता है अथवा किसी कविता में न्यस्त उपमानों और अप्रस्तुतों का उस व्यापक मूर्त विधान की दृष्टि से अध्ययन, जो काव्येतर कलाओं में भी कल्पना के प्रत्यक्षीकरण अथवा तन्मात्राओं की ऐन्द्रिय प्रतीति के रूप में बिम्ब बनकर उपस्थित होता है। सारांश यह है कि कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्येतर ललितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ में रखकर किया जाता है और कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्येतर कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ से पृथक् रखकर या उस तात्त्विक सन्दर्भ की उपेक्षा कर किया जाता है। कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन हिन्दी और हिन्दीतर साहित्य में बहुत बड़े परिमाण में किया जा चुका है, किन्तु कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन तत्त्व-चिन्तन-प्रधान होने और दार्शनिक निरूपण-पद्धति के निकटस्थ होने के कारण अब तक उस परिमाण में नहीं किया जा सका है। हिन्दी साहित्य में ऐसे अध्ययन का और भी अभाव है। अतः प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध इसी अभाव की पूर्ति के लिए किया गया एक विनम्र प्रयास है।

उक्त दोनों प्रकार के अध्ययन के सबंध में कुछ और बातें ध्यातव्य हैं। पहली बात यह है कि कविता के काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में अन्योन्याभाव सबंध नहीं है। कारण, जहाँ यह सच है कि कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का पर्याय या मानक नहीं हो सकता, वहाँ यह देखा जाता है कि कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में प्रसंगानुसार काव्यशास्त्रीय उपपत्तियों और निष्पत्तियों का भी उपयोग किया जाता है यद्यपि इसके विलोम से काव्यशास्त्र का स्वतंत्र व्यक्तित्व अपहृत हो जाता है। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध में भी काव्यशास्त्र की उपलब्धियों की वर्जित नहीं माना गया है। दूसरी बात यह है कि कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन करते समय काव्येतर ललितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ को ही ध्यान में रखा जाता है, क्योंकि एक व्यक्ति के लिए सभी ललितकलाओं के सभी सन्दर्भों को ध्यान में रखना तथा उनका प्रामाणिक विवेचन करना कठिन है। यह कार्य तो वही विपश्चित् विद्वान् कर सकेगा, जो सभी कलाओं के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक—दोनों ही पक्षों में माहिर हो। अतः एक ओर विचारक या अनुसन्धाता की शक्ति की सीमा का ध्यान रखकर तथा दूसरी ओर अनावश्यक

भोक्त और नपेट से बचने के लिए किसी कला का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन करते समय अन्य कलाओं के केवल तात्त्विक सन्दर्भ को ध्यान में रखा जाता है। गचमुच, इस तात्त्विक पक्ष को छोड़कर कलाओं के अन्य पक्ष इतने विविध और भिन्न हैं कि उनके समवेत अध्ययन से कोई लाभ नहीं हो सकता। इसलिए किसी कला का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन प्रस्तुत करते समय अन्य भगिनी कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भमात्र को दृष्टिपथ में रखना चाहिये।

ऊपर यह कहा जा चुका है कि ललितकलाओं का तात्त्विक अन्तःसंबंध ही वह मुख्य कारण है, जिसके चलते कविता या अन्य किसी कला के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का औचित्य प्रतिपादित होता है अथवा ऐसे अध्ययन की आवश्यकता प्रतीत होती है। इसलिए प्रस्तुत प्रबन्ध में किये गए सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन को एक तर्कपूर्ण आधार और सन्निबन्ध प्रदान करने के लिए हम इस अध्याय में ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध का विस्तृत और प्रामाणिक विश्लेषण उपस्थित करेंगे। इस क्रम में हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध को स्पष्ट करने के लिए उपस्थापन की तीन पद्धतियों से काम लेंगे ताकि यह विश्लेषण अधिकाधिक वैज्ञानिक और मुनिर्णीत हो सके। सबसे पहले हम इसके सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार करेंगे और देखेंगे कि किस प्रकार सभी श्रव्य और दृश्य कलाएँ तात्त्विक दृष्टि से आपाततोभिन्न होकर भी अन्तःसंबद्ध हैं। तदनन्तर, हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध का व्यावहारिक दृष्टि से मोटाहरण अध्ययन करेंगे ताकि सैद्धान्तिक दृष्टि से निकाले गए निष्कर्षों की जाँच प्रयोग के निकष पर हो सके। अन्त में हम कुछ इतिहास-प्रसिद्ध कवियों और कलाकारों की उत्कृष्ट कृतियों के आधार पर कलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध का परीक्षण करेंगे।

उन योजना के अनुसार अब हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध के सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार करेंगे। ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध का मूलधार स्वर-बोध और वर्ण-बोध का पारस्परिक संबंध है। यह सर्वविदित है कि दृश्य कलाओं में वर्ण-बोध (कलर-पर्सपेक्शन) की प्रधानता रहती है और श्रव्य कलाओं में स्वर-बोध की। अर्थात् कलाओं के बीच मुख्य पार्थक्य उनके श्रव्य और दृश्य होने पर निर्भर है। किन्तु, जब हम यह पाते हैं कि एक ऐसी सामान्य भूमि है जहाँ दृश्य कलाओं और श्रव्य कलाओं के मुख्य व्यावर्तक गुण, क्रमशः, चाक्षुष प्रत्यक्ष और स्वर-बोध परस्पर मिल जाते हैं (जिस मनोविज्ञान की भाषा में 'मिनेस्कोपिया' कहते हैं) तब यह स्वतः प्रतिपादित हो जाना है कि सभी

१. 'मिनेस्कोपिया' नामक अभिरामन का एक सिद्धान्त है, जिसका उद्भावन कैमिल-मनोविज्ञानियों ने किया है। ग्रन्थ—A Critical History of Modern Aesthetics, George Allen and Unwin, London 1933, page 102

पूर्वपीठिका

ललितकलाओं के बीच किसी तात्त्विक अन्त संबंध की स्थिति अवश्य है।

उक्त 'सिनेस्थेसिया' का सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि के अलावा वैज्ञानिक दृष्टि से भी समर्थन मिलता है, क्योंकि वैद्युतिक सहायता से दोलनवीक्ष के द्वारा स्वर, ध्वनि या स्वन-सम्पदा को तरंगित रेखाओं के सहारे चित्रात्मक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है।^१ इस तरह श्रव्य (अर्थात् स्वर-बोध) को दृश्य (चाक्षुष प्रत्यक्ष या चाक्षुष बोध) बनाया जा सकता है। आशय यह है कि मनोविज्ञान या सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से ही नहीं, वैज्ञानिक और औद्योगिक साधनों से भी यह सिद्ध होता है कि शब्द-तन्मात्रा को हम वर्णात्मक प्रत्यक्ष या रूपतन्मात्रा में बदल सकते हैं और वर्णात्मक प्रत्यक्ष या रूपतन्मात्रा को हम शब्दतन्मात्रा के सहारे व्यक्त कर सकते हैं। अतः इस विधि से भी 'सिनेस्थेसिया' का प्रकारान्तर-समर्थन स्पष्ट है।

सामान्यतः स्वर-बोध और वर्णात्मक प्रत्यक्ष (कलर-पर्सेप्शन) का एक विशुद्ध प्राथमिक संवेदन के रूप में परस्पर कोई संबंध नहीं है। किन्तु, कभी-कभी किसी वर्ण और किसी स्वर के द्वारा विशेष आसग-प्रक्रिया के कारण समान संवेगात्मक प्रत्यर्थता का उद्बोध हो जाया करता है। मनोविज्ञान से संबंधित प्रायोगिक परीक्षणों के क्रम में यह पाया गया है कि अनेक व्यक्ति ऐसे होते हैं जो अनायास ही किसी स्वर का अनुषंग किसी विशिष्ट रंग के साथ जोड़ लेते हैं। स्वर और रंग के इस अनुषंग-निर्भर संबंध को मनोविज्ञान में 'सिनेस्थेसिया'^२ कहा जाता है। इसके दो प्रकार होते हैं—स्वर-श्रवण से वर्ण-

१ "Tones can be made visible. The oscilloscope, through electrical processes, transforms vibrations of the air into a picture that appears on an illuminated screen. It is the picture of a wave line. The different tones appear as wave lines of different dimensions and shapes. Everything that characterizes the tone as an acoustical phenomenon is represented in a particular feature of the picture. An experienced observer can accurately read the acoustical qualities of the tone from the outline of the curve. Looking at the picture of the curve he could accurately represent the tone to himself—pitch, loudness colour, everything."—Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, 1956, page 22.

२. 'An interpretation of the senses conveying an effect of oneness'—*J. Chauri*, *Symbolisme from Poe to Mallarme*, Rockliff Salisbury Square, London, 1956, page 51.

विम्ब की प्राप्ति और वर्णात्मक प्रत्यक्ष से ध्वनि-विम्ब की प्राप्ति । स्वर-बोध और वर्ण-बोध के इस विनिमय या पारस्परिक विपर्यय का कारण कोई निश्चित आमग हुआ करता है । यह ऐन्द्रिय प्रतीति का मिश्रण प्रधानतः तीन प्रकार का होता है—प्रत्यक्षात्मक, धारणात्मक और मानसिक । वर्ण-व्युत्पन्न वर्णात्मक प्रत्यक्ष के इन चारीक विश्लेषण का श्रेय मनोविज्ञान को है तथा कला-विश्लेषण के प्रसंग में स्वर-व्युत्पन्न वर्णात्मक प्रत्यक्ष की चर्चा का श्रेय जे० एल० होफमान को है, जिन्होंने अठारहवीं शताब्दी में ही यह प्रतिपादन किया कि प्रत्येक स्वर-वैशिष्ट्य का किसी-न-किसी निश्चित रंग से सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है ।^१ जे० एल० होफमान की स्थापना के बहुत वर्षों बाद जब स्वच्छन्दतावादी धारा चली, तब ललितकलाओं के बीच संगीत-कला में इस 'सिनेमैसिया' को सर्वाधिक महत्त्व दिया गया । तदनन्तर, अनेक कलाकारों ने अपनी रचनाओं के सांगीतिक प्रभाव की व्याख्या वर्ण-बोध के माध्यम में प्रयुक्त की । कवि और साहित्यकारों के बीच हाइने,^२ गीतिये, रिम्बाँ, वॉदलेयर, मोपसाँ और वायजक,^३ इस दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण हैं । इन सबने अपनी सौन्दर्यानुभूति को विविध प्रकार के बोध-विपर्यय से व्यक्त करने की चेष्टा की है । पॉल बलें भी इसी कोटि का कवि था, जो चाक्षुष अनुभूतियों को श्रव्य विम्बों के माध्यम में और नादानुभूतियों को चाक्षुष विम्बों के माध्यम से

१. भारतीय काव्यशास्त्र में रस का, जो काव्य का चरम लक्ष्य है, रंग से, जो चाक्षुष कलाओं का उपादान है, सम्बन्ध जोड़ा गया है । भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार रंग-विचार का मात्र विधानगत महत्त्व या प्रमाणन-निमित्त प्रयोजन नहीं है, बल्कि वह काव्य के चरमोद्देश्य—रसोपलब्धि से सम्बन्धित है । इस प्रकार यही रंग भी काव्य-गुण की तरह रसोपकारक माना गया है । उदाहरणार्थ, शृंगार के लिए रसाम, हास्य के लिए ज्येष्ठ, रौद्र अथवा वीर रस के लिए रसवर्ग, वरुण के लिए भूत, भयानक के लिए काला, वीररस के लिए नील और अद्भुत के लिए पीत रंग की योजना की गई है—

रसामो भवति शृंगार स्तितो हास्य प्रपन्न । कपोत कर्णश्रवैव रसो रौद्र प्रकीर्तित ॥४३॥
गौरी दारुण विद्वेय रुधिरश्चैव भयानक । नाल दार्पणतु नीलम पीनश्चैवाद्भुत रम्यत ॥४४॥

उपस्थित करने की कला में दक्ष था ।^१

‘सिनेस्येसिया’ के सदृश ही ‘कॉरेस्पाण्डेन्स’ के सिद्धान्त से ललितकलाओं का तात्त्विक अन्त मम्बन्ध प्रतिपादित होता है । तदनुरूपता या सवादिता (कॉरेस्पाण्डेन्स) का यह सिद्धान्त पहले दर्शनशास्त्र का विषय था । साहित्य या कला-जगत् में इसे प्रतिपादित करने का श्रेय बाद्लेयर को है, यद्यपि वाद्लेयर ने भी इस सिद्धान्त के लिए अपने को स्वेडनबर्ग का ऋणी घोषित किया, क्योंकि स्वेडनबर्ग ने बहुत पहले इस सिद्धान्त का मूलाधार उपस्थित किया था ।^२ बाद्लेयर ने इस सिद्धान्त को कला-जगत् के लिए उपयोगी बनाकर उपस्थित किया और उसने ‘कॉरेस्पाण्डेन्स’ शीर्षक एक छोटी-सी, किन्तु ऐसी महत्त्वपूर्ण कविता लिखी, जिसे उसके प्रतीक-सिद्धान्त का मूल सूत्र कहा जा सकता है । इतना ही नहीं, यह सिद्धान्त फ्रेंच और अंग्रेजी साहित्य के प्रतीकवादी आन्दोलन का मूलाधार माना जाता है । सचमुच, प्रतीकवादियों ने इस सिद्धान्त को बहुत व्यापक फलक प्रदान किया था ।^३

उपरिविवेचित ‘मिनेस्येसिया’ या ‘कॉरेस्पाण्डेन्स’ के सिद्धान्त का समर्थन कुमारिलभट्ट के ‘श्लोकवार्तिक’ में निरूपित ‘सामान्य ज्ञान-लक्षण-सन्नि-कषं’ से भी होना है । हम किसी तप्त लौहखण्ड को देखकर उसका स्पर्श किये बिना ही कह देते हैं कि यह तप्त है, जबकि ताप का अनुभव करना चक्षु का नहीं, चर्म का धर्म है—नेत्रेन्द्रिय का नहीं, स्पर्शेन्द्रिय का कार्य है । इसका

१. *Arthur Symons, The Symbolist Movement in Literature* E. P. Dutton and Co., New York, 1958, page 48.

२. स्वेडनबर्ग ने लिखा था—

“Comparisons, metaphors and epithets are drawn from the inexhaustible depths of universal analogy.”—*Charles Baudelaire*, translated by Geoffrey Wagner, and an Introduction by Enid Starkie, London, 1946.

३. “Every element of life and nature is covered by the law of correspondences; therefore every fitting metaphor which arouses a response is necessarily a correspondence, the poet is the one who has the gift of pointing out analogies and of finding the exact and truly alive metaphors, the greater the poet, the wider his range of apprehension in space and time and also the greater the fitness and force of his metaphors” — *J. Chauri, Symbolisme From Poe to Mallarme* : London, 1956, page 46.

उत्तर हमें ज्ञान-लक्षण-सन्निकर्ष के आधार पर मिलता है। उदाहरणार्थ, किसी विषय सुगन्धित प्रसून को देखकर (बिना सूँघे हुए ही) हम उसे सुगन्धित पुष्प कह देते हैं। स्पष्ट है कि सुगन्ध को पाना घ्राण—नासिका का काम है, जिसका भान हमने यहाँ चक्षु से ही कर लिया। अतः प्रश्न है कि यह प्रातीतिक भान कैसे होता है? उसका समाधान भारतीय प्रमाणवाद के अनुसार यह है कि हमारे पूर्वानुभूत सस्कार मन में बने रहते हैं, जिनके कारण इन्द्रियों के बोध का परस्पर विनिमय-सा हो जाता है। यह इसलिए कि एक इन्द्रिय के काम करते समय अन्य इन्द्रियाँ निष्क्रिय नहीं रहती हैं, बल्कि वे भी अपनी धारणा बनाने में निमग्न रहती हैं—सूँघते समय श्राँखें भी काम करती हैं और देखते समय स्पर्शेन्द्रिय भी। अतः स्पर्शेन्द्रिय के आलम्बन तत्पत् लोह-गण्ड को हम चक्षुःन्द्रिय में देखकर ही उष्ण कह देते हैं, घ्राणेन्द्रिय के आलम्बन चन्दन-गण्ड या सुगन्धित पुष्प को देखकर ही हम उसे सुगन्धित कह देते हैं। यहाँ यह ध्यातव्य है कि इन्द्रियों का ऐसा भावन 'संवृत्ति-सत्य' नहीं होता, क्योंकि यह भावन एक प्रकार से ज्ञात सम्बन्ध के आधार पर किया हुआ अनुमान होता है और 'सत् सम्प्रयोग' (प्रत्यक्ष वस्तु का सम्पर्क) से प्राप्त भावन या प्रत्यक्षसम्मत भावन की तरह ही विश्वसनीय होता है। इसी ज्ञात सम्बन्ध के आधार पर बहुधा हमारी इन्द्रियाँ वस्तुओं की 'जाति' या 'आकृति' से ही उनके गुण-वैशिष्ट्य का अनुमान कर लेती हैं और ऐसा करने में हमारी इन्द्रियों को वस्तुओं के साथ उनके गुणानुमागे सन्निकर्ष या तत्काल अनुभावन की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसे हम 'शाबर भाष्य' की शब्दावली में इस प्रकार भी कह सकते हैं कि ऐसे स्थलों पर हमारी इन्द्रियाँ 'प्रत्यक्षतोदृष्ट सम्बन्ध' के बदले 'सामान्यतोदृष्ट सम्बन्ध' से ही काम चला लेती हैं।^१ इस प्रकार भावन की आवृत्ति में बने सस्कारों के कारण हमारी इन्द्रियों के बोध में विनिमय या विपर्यय-सा होता रहता है। यह विनिमय या विपर्यय ही 'सिनेस्थेमिया' या 'कॉर्रेस्पॉन्डेंस' के सिद्धान्त का मूल है, जिसके चलते श्रवणेन्द्रिय का विषय चक्षुःन्द्रिय का विषय बन जाता है। सारांश यह है कि अपने पूर्वमचित्त गस्तानों के उद्बोध के कारण हम सामान्य लक्षण में विशेष लक्षण तक पहुँच जाते हैं। ऐन्द्रिय ज्ञान की दृष्टि में यह पद्धति हमारे 'उपनय' का मूल है, जिन पर 'शाबर भाष्य'^२ और कुमारिलभट्ट के 'स्तोत्रवार्तिक' में विस्तार से विचार

१ Dr Jwala Prasad, History of Indian Epistemology
Munshi Ram Manohar Lal, Delhi-6, page 271.

२ Shabar-Bhasya, translated into English by Ganganath Jha, Oriental institute, Baroda 1933

पूर्वपीठिका

किया गया है।^१ इस संस्कारोत्पत्ति उत्पन्न के कारण ही हमारी इन्द्रियो के भावन मे वह धर्म-विनिमय होता रहता है, जो 'सिनेस्येसिया' या 'कॉरेस्पाण्डेन्स' का आधार कहा जा सकता है। ऐन्द्रिय बोधो का यह विनिमय या इन्द्रियो का यह गुण-विपर्यय हमारे सचित संस्कारो से निर्मित एक प्रकार का 'सम्बन्ध-क्षेप' है।

उपर्युक्त विश्लेषण से यह स्पष्ट है कि ऐन्द्रिय सवेदनो के बीच केवल वर्ण-बोध और स्वर-बोध ही परस्पर सम्बद्ध नहीं है, बल्कि सभी प्रकार के ऐन्द्रिय बोध एक-दूसरे से सम्बद्ध रहते हैं तथा उनका अधिकरणगत पारस्परिक विनिमय या विपर्यय चलता रहता है। हाँ, सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन मे श्रव्यकला और दृश्यकला-जैसा प्रमुख विभाजन रहने के कारण स्वर-बोध और वर्ण-बोध को प्रधानता मिलती रही है। दृष्टि-चेतना से सम्बद्ध होने के कारण रंगो का प्रभाव बहुत व्यापक होता है। चित्रकला-विगारदो का कहना है कि वे सुगन्ध और दुर्गन्ध को भी रंगो के द्वारा व्यक्त कर सकते हैं। इसी प्रकार भाव-व्यजना की दृष्टि से पीला रंग प्रकाश और प्रसन्नता का द्योतक है। इतना ही नहीं, श्वेत रंग से सात्विक भावनाओ का, नीले रंग से प्रतिष्ठा तथा कुलीनता का और लाल रंग से युयुत्सा, मन्यु तथा खतरे का व्यजन होता है। रंगो के द्वारा व्यक्त होनेवाली एवविध भाव-व्यजना प्रचानतः हमारी वर्ण सवेदना पर निर्भर करती है। दृष्टि-चेतना से मिलनेवाले वर्ण-सवेदन को हम शरीर-विज्ञान की मान्यताओ के आलोक मे भी समझ सकते हैं। शरीर-विज्ञान के अनुसार पुतलियो के द्वारा प्रकाश आँखो मे प्रवेश करता है और अक्षिगोलक की पश्चाद्वर्ती भिल्ली पर, जिमे 'रेटिना' कहते हैं, जाकर केन्द्रित होता है। अक्षिगोलक की इस पश्चाद्वर्ती भिल्ली मे दो प्रकार के बहुत छोटे-छोटे कोष होते हैं, जिन्हे शलाका और शकु कहते हैं। इन कोषो का सम्बन्ध दृष्टि-चेतना के स्नायुओ से होता है। अक्षिगोलक की पश्चाद्वर्ती भिल्ली के परिवृत्त मे शलाका नामक कोष पर्याप्त मात्रा मे रहते हैं और उन पर केवल प्रकाश तथा छाया का ही प्रभाव पड़ता है। दूसरे प्रकार के शकु नामक कोष अक्षि-कोटर मे अधिक रहते हैं, अक्षि-परिवृत्त मे कम। इन शकुओ को उनके गुणो के अनुसार तीन प्रकारो मे विभाजित किया गया है—१. वे जो लाल और हरे रंग से प्रभावित होते हैं, २. वे जिन पर नीले और पीले रंग का प्रभाव पड़ता है और ३. वे जो काले तथा सफेद रंग की चेतना को ग्रहण करते हैं। किसी वस्तु के द्वारा विकीर्ण होकर जब प्रकाश अक्षिगोलक की पश्चाद्वर्ती भिल्ली पर केन्द्रित होता

१ Sloke Vartika of Kumaril Bhatta, translated by Gangannath Jha, Allahabad, 1905, page 68, Abhorism IV.

है, तब गलाका और शकु नामक दोनों प्रकार के कोप चेतन हो उठते हैं और प्रयोग समेत उन वस्तु की छवि 'रेटिना' पर उतर आती है। तदनन्तर, दृष्टि-चेतना के स्नायुओं के द्वारा उस छवि की सूचना मस्तिष्क तक पहुँच जाती है। ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध की विवेचना के प्रसंग में वर्ण-संवेदन के स्वरूप और क्रिया-पद्धति को समझने के लिए इतनी शरीर-वैज्ञानिक व्याख्या अलम् है।

ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त-संबंध का एक प्रमाण यह भी है कि संगीत कला-जैसी अमूर्त अव्य-कला चित्रकला-जैसी मूर्त दृश्य-कला के अनेक गुणों को धारण करती है। उदाहरण के लिए आर० डब्ल्यू० एस० मेन्डल ने संगीत-कला के दृश्य-कला-संबंधी गुणों की चर्चा करते हुए संगीत-कला के क्षेत्र में 'द वैल्यू ऑफ कलर' पर विस्तृत विचार किया है।^१ सचमुच, स्वर का भी एक रंग होता है, वह केवल दोलनवीक्ष पर तरंगित रेखाओं के रूप में ही नहीं उगता। इतना ही नहीं, प्रत्येक राग का अपने भाव के अनुसार एक चित्र भी होता है। जैसे—प्रयाग सग्रहालय, भारत कला-भवन बनारस, विक्टोरिया मेमोरियल कलकत्ता, इत्यादि सग्रहालयों में हमें विभिन्न स्वर-लहरियों और रागों के मनोवैज्ञानिक संकेत चित्रों के द्वारा प्रदर्शित मिलते हैं, जिनसे यह सिद्ध होता है कि प्रत्येक कला अपने चरम विकास के क्षणों में अन्य भगिनी कलाओं का आश्रम ग्रहण करती है। भारतीय कला-साहित्य के अन्तर्गत 'रागमाला' चित्रों के द्वारा हमें संगीत की राग-रागिनियों का चित्रात्मक प्रदर्शन मिलता है। रागमाला चित्रों में राग-रागिनियों से संबद्ध वातावरण, दृश्य, विषय, रस, काल तथा भाव का ऐसा व्यञ्जक चित्रण रहता है कि चित्र के देखने मात्र से ही राग अथवा रागिनी के स्वरूप, प्रकृति, रस, समय आदि का पूर्ण ज्ञान हो जाता है। इन रागमाला चित्रों के अन्तर्गत रागिनी केदारा, रागिनी नट, रागिनी मारु, राग महार, राग भैरव, रागिनी तोड़ी इत्यादि के चित्रात्मक अवन इने प्रमाणित करते हैं कि कलात्मक तत्त्वों के पारस्परिक विनिमय से किस प्रकार विभिन्न कलाओं का भणिकाचन मयोग उपस्थित हो जाता है।

अन ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त संबंध ने अनेक विचारकों का ध्यान आकृष्ट किया है। सचमुच, सभी ललितकलाओं में समान तत्त्व निहित हैं, अन्तर है उन तत्त्वों के त्रिनियोग की मात्रा में। इतना ही नहीं, इस तात्त्विक अन्त मय की तरह सभी ललितकलाओं में तात्त्विक अन्त साम्य भी है। एडवर्ड होउर्ड प्रिम्स ने कलाओं के इस तात्त्विक अन्त-साम्य पर बहुत तर्क-शुद्ध

१ R W S Mendl, The Soul of Music, Rockliff Salisbury Square, London, 1950, page 179

विचार किया है।^१ इस विषय पर जॉन डेवी का मन्तव्य भी महत्त्वपूर्ण है। जॉन डेवी ने बिटोफेन की प्रथम स्वर-संगीत और सेजां के चित्र 'कार्ड प्लेयर्स' को उदाहरणस्वरूप विवेचित करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि सभी कलाओं में तात्त्विक समानता है, अन्तर उन तत्त्वों की मात्रा में है।^२ यह सच है कि दृश्य-कलाओं में जहाँ देश (स्पेस) पर अधिक बल दिया जाता है, वहाँ श्रव्य-कलाओं में काल को महत्त्व दिया जाता है। किन्तु, इस भेद के बावजूद जब हम ललितकलाओं का तात्त्विक विश्लेषण करते हैं, जैसा कि इस शोध-प्रबन्ध में आगे चलकर किया गया है, तब हम पाते हैं कि इस भेद के आवरण में उन कलाओं का जो अन्तःसंबंध या अन्तःसाम्य निहित है, वह अनुपेक्षणीय है। जिन विचारकों ने कलाओं के शिल्प-पक्ष या तत्र-विधान के अलावा प्रधानतः उनके तात्त्विक स्वरूप पर दार्शनिक दृष्टि से विचार किया है, उन्हें कलाओं के अन्तःसाम्य और अन्तःसंबंध का महत्त्व अधिक अनुभूत हुआ है। जैसे, लैंगर ने बहुत ही समीचीन ढंग से यह मत व्यक्त किया है कि शिल्प और तत्र की दृष्टि से जहाँ ललितकलाओं की पारस्परिक भिन्नता बहुत प्रकट है, वहाँ एक घरातल वह भी है, जिस पर पहुँचकर सभी कलाएँ तात्त्विक दृष्टि से अन्तःसंबद्ध और समान सिद्ध होती हैं तथा इनकी तात्त्विक एकता ही प्रधान दीख पड़ती है।^३ भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के कुछ लेखकों ने भी कलाओं की इस तात्त्विक एकता को रेखांकित महत्त्व दिया है। जैसे, के० एस० रामस्वामी शास्त्री ने काव्य को काव्येतर कलाओं के तत्त्व से उपेत मानकर इस तात्त्विक ऐक्य की ओर संकेत किया है।^४ यह एकता विषय की दृष्टि से भी समर्थित होती है। अनेक ऐसी मूर्तियाँ हैं, जिनमें काव्य के विषय को उत्कीर्ण किया गया है। अर्थात्, एक मूर्ति का विषय वही है, जो पहले किसी काव्य में वाग्वद्ध हो चुका है। जैसे, लेसिंग ने अपनी कला-सबबी मान्यताओं के स्थापन के लिए जिस कविता और मूर्ति को अपने सामने रखा, उनका प्रतिपादित विषय

१. E. H. Griggs, The Philosophy of Art, 1913, p 268

२. John Dewey, Art As Experience, London, 1934, page 208

३. Susanne K. Langer, Feeling and Form, London, 1953, page 103.

४. "Poetry is architectonic like architecture, statuesque like sculpture, graphic and picturesque like painting and rhythmical like music...."—K S Ramswami Sastri, Indian Aesthetics, Srirangam, 1928, pages 32-33.

एक ही है। रोम में प्राप्ति 'लैकून' की मूर्तियों में और वर्जिल की 'एनीड' नामक काव्य-गुम्फा में कण्ट के कठिन पाश में आवद्ध तथा पार्यन्तिक पीडा से ग्रस्त मनुष्य की विन्न भाव-भूमि को गमान रूप से व्यक्त किया गया है। इस प्रकार एक कला के भाव से दूसरी कला का मृजन या एक कला के भाव को स्पष्ट करने के लिए दूसरी कला का साहाय्य कलाओं के पारस्परिक अन्तःसंबंध का सूचक है। इस दृष्टि से महादेवी वर्मा की 'दीपशिला' और 'साध्यगीत' में कविताओं के साथ मकलित तद्भाव-व्यञ्जक चित्र ध्यातव्य हैं।

ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबंध और आन्तरिक साम्य की विवेचना के लिए लनार्द द विशी का ग्रन्थ 'पैरेगन' एक प्रकाश-स्तम्भ का काम करता है। इस ग्रन्थ में सभी ललितकलाओं का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि अन्य कलाओं के ज्ञान पर अधिकार रखते हुए भी लनार्द द विशी प्रधानतः चित्रकार थे। अतः उनके ग्रन्थ में ललितकलाओं के तुलनात्मक अध्ययन या इन कलाओं के पारस्परिक अन्तःसंबंधों के विवेचन में विशी ने चित्रकला को ही एकांगी प्रधानता दे दी है।

'पैरेगन' के दूसरे अध्याय में विशी ने चित्रकला और काव्य कला का गुन्दर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। चित्रकला और काव्यकला का साम्य बहुत प्राचीन काल से विचारकों द्वारा निर्दिष्ट किया जाता रहा है। भारतीय विचारकों में क्षेमेन्द्र ने उगी दृष्टि से कवियों के लिए चित्रकला के ज्ञान को आवश्यक माना है। 'कविकण्ठाभरण' के छठे-सातवें श्लोक में क्षेमेन्द्र ने इस ओर सूचित किया है। क्षेमेन्द्र ने तो कवियों से यह निवेदन किया है कि उन्हें कविता के साथ विविध ललितकलाओं में परिचित होना चाहिये—

लोकाचार परिज्ञान विविक्ताट्यायिका रसः ।

इतिहासानुसरण चारुचित्र निरीक्षणम् ॥

शिल्पिना फीशलप्रेक्षा वीर युद्धावलोकनम् ।

शोकप्रलाप श्रवण श्मशानारण्य दर्शनम् ॥'

पश्चिम में बहुत पहले से यह उक्ति प्रचलित है कि चित्र मूल कविता है और कविता मवाक् चित्र है। प्लेटो ने भी एकाधिक मन्दर्भों में इन दोनों के साम्य को निर्दिष्ट किया है। अरस्तू का भी यही हान है। उन्होंने अपने 'पोयेटिक्स' में काव्यकला का तात्त्विक साम्य चित्रकला के साथ कई बार दिखलाया है। तामन्नर, मिसैरो, बिचण्टिनियन, होरेस इत्यादि ने इन दोनों के साम्य-निष्पन्न को सम्बोधित किया है। प्राचीन चित्राधारों में भी काव्य और चित्र का

१. क्षेमेन्द्र, कविकण्ठाभरणम्, शान्तिमाना चतुर्थोऽध्यायः, निगम्यमाणः प्रेस, बम्बई, १८६१, पृष्ठ १००।

अन्त सम्बन्ध द्योतित होता है, क्योंकि काव्य-रचना जिन वर्णों या अक्षरों में अंकित होती है, उन वर्णों या अक्षरों का प्रारम्भ इन चित्राक्षरों से ही हुआ है। सचमुच वर्णों से काव्य की चित्रोपम मूर्तता प्रमाणित होती है, क्योंकि वर्ण तो एक प्रकार का चित्र है और चित्र का आधार कुछ मूर्त होता है—यह प्रसिद्ध है। भारतवर्ष में भी काव्य के वर्ण-लेखन को चित्रकला-जैसा महत्त्व मिला था और विशेषकर मुगल-काल में यहाँ इस विशिष्ट लेखन-कला के क्षेत्र में अब्दुलरशीद दयालमीर तथा बहादुरशाह जैसे माहिर कलाकार हो चुके थे। काव्य में प्रयुक्त वर्णों की चित्रकलावत् मूर्तता सिद्ध करने के लिए उस काल में तैयार की गई 'गीतगोविन्द' आदि की पाण्डुलिपियाँ प्रमाणस्वरूप हैं, जिनमें इन चार प्रकार की हस्तलिपियों के प्रयोग मिलते हैं—१. कूफी अर्थात् कोणवाली, २. नस्ख—मुड़े हुए अक्षरवाली, ३. नस्ता लीख—जिसमें अक्षर नस्ख से अधिक मुड़े हुए हो और ४. शिकस्त—नस्ता लीख का एक दूसरा प्रकार।^१ इतना ही नहीं, अलेखन, चित्रलिपि या 'चित्रलिखा', मुसव्विर और राकिम ऐसे अनेक शब्द हैं, जो काव्य और चित्र की निकटता को सूचित करते हैं। अतः प्रोफेसर रेन्सेल्येर, कार्ल बोरिन्सकी इत्यादि ने काव्यकला और चित्रकला के अन्तःसम्बन्ध या पारस्परिक साम्य पर उल्लेखनीय कार्य किया है। आधुनिक विचारकों में आर्डे० ए० रिचर्ड्स ने भी काव्यकला और चित्रकला की तात्त्विक एकता का निर्देश किया है।^२

शास्त्रीय परम्परा के अनुसार काव्य और चित्र—दोनों का आधार 'अनुकरण' है, जिस अनुकरण के सिद्धान्त को प्रवर्तित करने में अरस्तू अग्रणी है। अतः आधार—अनुकरण—की एकता रहने के कारण इन दोनों कलाओं में साम्य का रहना स्वाभाविक है। इसी प्रकार शास्त्रीय (क्लासिकल) परम्परा के अनुसार 'सकलनत्रय' का नियम काव्यकला और चित्रकला—दोनों के लिये अनिवार्य माना जाता था। ड्राइडन तक ने इन दोनों कलाओं में उत्कृष्टता के आधान के लिए 'सकलनत्रय' को आवश्यक माना था।^३

१. अस्ति कुमार हालदा, भारतीय चित्रकला, चन्द्रलोक प्रकाशन, इलाहाबाद, १९५९, पृष्ठ २२-२३।

और

श्री नानालाल चिमनलाल मेहता, भारतीय चित्रकला, हिन्दुस्तानी एकादमी, इलाहाबाद, १९३३, पृष्ठ ४४-४५।

२. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London, 1955, Page 160

३. Paragone, Leonardo Da Vinci, translated by I. A. Richter, London, Page 40

तदनन्तर, काव्यकला और चित्रकला का सादृश्य या पारस्परिक अन्त संबध हमें भी पुष्ट होता है कि इन दोनों की विषय-वस्तु में प्रायः कई दृष्टियों से समानता रहती है। और, कला का इतिहास हमें कई ऐसे उदाहरण देता है, जहाँ काव्य के विषय ने चित्र को और चित्र के विषय ने काव्य को प्रभावित किया है। 'वीनम' पर लिखी गई कई कविताएँ विभिन्न चित्रकारों की चित्र-कृतियों में प्रस्तुत 'वीनम' के रूप-वैभव में प्रेरित होकर रची गई हैं। इसी तरह यह प्रसिद्ध है कि रैफेल काव्य से लिये गए विषयों को चित्र में प्रस्तुत करने की कला में अद्वितीय था। ऐसी ही समानताओं और आधारगत एकता के कारण अनेक कला-विचारकों ने ऐसी सूक्ति गढ़ने की चेष्टा की है कि चित्र वंसी कविता है, जिसे हम 'सुनते' नहीं, 'देखते' हैं और कविता वह चित्र है, जिसे हम 'देखते' नहीं, 'सुनते' हैं। अर्थात्, अभिव्यक्ति-पद्धति और भावन के समय माध्यमस्वरूप ऐन्द्रिय-प्रतीति के भेद के अलावा इन दोनों कलाओं में कोई तात्त्विक भेद या पार्यवयव नहीं है। इस प्रकार कविता और चित्रकला के अन्त-संबध की दृष्टि से काव्य और चित्रकला में विषय-वस्तु का प्रभूत साम्य विचारणीय महत्त्व रखता है। भारतीय साहित्य में भी हम एक ओर कृष्ण के उलूखल-वन्दन या राम-लीला को गूर या अन्य अनेक कवियों की कविताओं में पाते हैं और दूसरी ओर उसी भगिमा के साथ उलूखल-वन्दन या रास-लीला को अठाहरवी-उन्नीसवीं शताब्दी की पहाड़ी शैली के चित्रों में पाते हैं। इस तरह कविता की विषय-वस्तु को चित्रों में बाँधने का अविरल प्रयास मिलता है, जो उन दो कलाओं की पारस्परिकता का प्रमाण है। भारत कला-भवन, काशी के एक विभिष्ट संग्रह में विहारी^१ और केशवदास^२ की कुछ पक्तियों की विषय-वस्तु को बड़ी मार्मिकता के साथ चित्र में उपस्थित किया गया है। तदनन्तर, मेवाड़ शैली और बमौली शैली के अनेक चित्रों में कई चुटीली कविताओं की विषय-वस्तु को अंकित किया गया है। इन शैलियों के अतिरिक्त पहाड़ी शैली और कम्पनी शैली में भी कविताओं में ली गई विषय-वस्तु का कलात्मक अंकन मिलता है। इस दृष्टि से 'तूनीनामा' भी एक उल्लेखनीय चित्रमाला है, जिसके

१. कदा भयी मो दीदुरे, मो भनु तो ननु साय ।

बड़ी जग्न किन्दू, तऊ गुनी, उपाङ्क छाय ॥

दृष्टव्य—भारत-कला-भवन-का चित्र-संग्रह, पलक २, क ।

२. देगति उरधि जा देगि देखि निज गान,

चन्दक के पास बरू निरयो है बनाई कै ।

.....

मोसो बर ओर दुना दुना दुग पाइ कै ॥

दृष्टव्य—भारत-कला-भवन का चित्र-संग्रह, पलक ४ ।

पूर्वपीठिका

अन्तर्गत अकबर-काल की लोक-शैली में एक कथानक को चौबीस चित्रों में अंकित किया गया है।^१ अकबर के काल में काव्य की विषय-वस्तु को चित्रकला में बाँधने की विशेष प्रवृत्ति मिलती है।^२

काव्य और चित्र—दोनों कलाओं में 'संगति' का तात्त्विक महत्त्व है। काव्य में वह संगति रहती है, जो ध्वनियों और वर्णों के उच्चारण-सौंदर्य से निर्मित होती है और श्रवण का विषय होती है तथा चित्रकला में वह 'संगति' रहती है, जो विभिन्न आकृतियों या रंग-रेखाओं के अनुपात से निर्गत होती है और चक्षु का विषय होती है।^३ तदनन्तर, काव्य और चित्र में एक तात्त्विक सबध इससे भी प्रमाणित होता है कि चित्रकला के छह अंगों में से तीन अंग या तत्त्व काव्य-कला में विद्यमान रहते हैं। वात्स्यायन-कृत कामसूत्र के प्रथम अधिकरण के तृतीय अध्याय की टीका लिखते समय यशोधर पण्डित ने चित्रकला के इन षडंगों पर विचार किया है। कामसूत्र में चित्रकला के ये षडंग वर्णित हैं—

रूपभेदा. प्रमाणानि भावलावण्य योजनम् ।

सादृश्यं वर्णिकाभंगं इति चित्रम् षडङ्गकम् ॥

इन षडंगों में तीन—भाव, लावण्य-योजना और सादृश्य—काव्य में भी प्रभूत महत्त्व रखते हैं। अतः चित्रकला और काव्य की तात्त्विक समानता उक्त तथ्य से समर्थित होती है। चित्रकला के षडंगों पर विचार करते समय श्रवणीन्द्र-नाथ ठाकुर ने तत्त्व ही नहीं, सृजन-प्रक्रिया के आधार पर भी काव्य और संगीत कला से लेकर मूर्तिकला तक में समानता का प्रतिपादन किया है। इनका कथन है कि "चित्र तब बनता है, जब चित्रकार की अन्तर्हित उदयकामना या अभिव्यक्ति-वेदना छन्द के नियमों से अपने को बाँधकर अन्तर्वाह्य दो प्रकार से अपने को रसोदय में परिणत करती है। शब्दचित्र, मगीत, वाच्यचित्र, कविता, दृश्यचित्र, पट और मूर्ति आदि कोई भी सृजन की इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अनुसरण किये बिना अभिव्यक्त हो ही नहीं सकते। अगर कुछ इस

१. कलानिधि, काशी, वर्ष १, अंक २, पृ० १४८ ।

२. कलानिधि, काशी, अंक ३, पृष्ठ २७, 'अकबरकालीन चित्रित ग्रन्थ और उनके चित्रकार' शीर्षक निबन्ध, ले० रायकृष्ण दास ।

३. यहाँ यह ध्यातव्य है कि चित्रकला ही नहीं, सभी दृश्य कलाओं में संगति, विशेष-कर, अनुपात की संगति विद्यमान रहती है। दृश्य कलाओं में संगति पैदा करने वाले अनुपात को हम वास्तु-अनुपात कह सकते हैं और श्रव्य कला, विशेषतः संगीत में 'संगति' पैदा करने वाले अनुपात को हम लयात्मक अनुपात कह सकते हैं। स्वर के अन्तरालों पर निर्भर इसी लयात्मक अनुपात को लक्ष्य करके पियागोरस ने अपने प्रसिद्ध सिद्धान्त—Theory of Numerical Proportion—को प्रवर्तित किया था ।

स्वाभावित प्रणिया का अतिक्रमण कर उदय होता है तो उसे मगीत, कविता या चित्र नदी कहेंगे।” इस तरह ललित कलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध और पारस्परिक सादृश्य के प्रति श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर कम सजग नहीं थे, किन्तु, इस सन्दर्भ में इनकी दृष्टि ‘बौद्धिक’ से अधिक ‘भावुक’ थी। जैसे, इन्होंने छन्द को ललित कलाओं के अन्त सम्बन्ध का सर्वाधिक प्रतिपादक साधन या तत्त्व माना है और छन्द की ऐसी व्यापक व्याख्या भावुक भाषा में कर दी है कि कोई भी गद्य-कवि मात हो सकता है। उदाहरणार्थ, अपने विवेचन में प्रयुक्त छन्द के स्वरूप की विवृति करते हुए इन्होंने लिखा है—“ छन्द को कहा गया है ‘छन्दयति इति छन्दः’। क्योंकि वे आनन्दित करते हैं। इनके उदय के उन्मेष और उदय की समाप्ति इन दोनों की शुभ दृष्टि के ऊपर प्रच्छदपट की भाँति दोदूल्यमान है, इसीलिए कहा गया है, ‘आच्छादयति इति छन्दः’। ऊपा वे अन्दर जैसे उदय का अभिप्राय निहित रहता है, उसी तरह छन्द के अन्दर से चित्रकार का मनोभिप्राय अपने को व्यक्त करता है, इसीलिए छन्द को ही अभिप्राय कहा जाता है। अब हम देखते हैं कि छन्द आनन्दकारी, छन्द आच्छादनकारी होता है, छन्द अभिप्राय को बाह्य करने वाला सुपथ है, छन्द नदी के जल की भाँति तरंगमाला की शोभा है। ‘छन्दस्तु नानाविधम्’। छन्द बहुविध होता है, रूप का, प्रमाण का, भाव का लावण्य का, सादृश्य का, वर्णिका-भग का छन्द। छन्द किमर्थ नहीं ? कहाँ नहीं है ? छन्द अट-सट बातों में है, छन्द नववधू के टांड (बाहु-भूषण) और ककण के रुक्मिणी में है, छन्द समुद्र और चन्द्र के पुनर्मिलन में है, छन्द दिनमणि के विरह में है, कमलिनी के म्लान मुग पर है अन्तर में पिचकारी छूटकर बाहर को रग रही है, बाहर पिचकारी छूटकर अन्तर को रंग रही है, यह दौटकर निकलने और दौड़कर भीतर आने में जो हिन्दोल या होली-लीला होती है, उसीको छन्द कहते हैं।”^१ ऐसी कवि-दृष्टि में विवृत छन्द-स्वरूप को लेकर ही श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर ने ललित कलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्धों का विवेचन किया है। अतः इनके द्वारा प्रस्तुत किया गया ललित कलाओं के तात्त्विक एकत्व या पारस्परिक अन्त सम्बन्ध का निरूपण लनार्द वं विंशी के ‘परेगन’ में उपलब्ध एतादृश निरूपण से भी अधिक भावुक है और एक गृजनशील मलाकार की आत्मानुभूति-भाव में उद्बिम्बित है। हम तर्क प्रकट है कि यद्यपि श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर की मान्यता हमारे

१. श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर, भारत-रूप का पद्य, अनुवादक—महादेव शास्त्री, नया भारत प्रकाशन, २ डी मिण्टो रोड, इलाहाबाद, १९५८, पृष्ठ १५।

२. गद्य, पृष्ठ २५-२६।

अध्येतव्य विषय के अनुकूल है, तथापि इनकी उपपत्ति कवि-सुलभ भावुकता के कारण इतनी अगास्त्रीय हो गई है कि वह कला-तत्त्व के शास्त्रीय विवेचन में बहुत महत्त्व नहीं रखती है।

उपरिविवेचित 'छन्द' को यदि सगति के अर्थ में लिया जाय तो उससे काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर प्रकाश पड़ता है, क्योंकि सगति के अर्थ में 'छन्द' रगो में भी रहता है, जिसे 'कलर-हार्मनी' कहते हैं। बंगला में इसके लिए 'वर्ण-छन्द' शब्द का प्रयोग होता है। हम जानते हैं कि वर्ण चित्रकला का उपादान है और छन्द काव्य का एक विख्यात अंग। किन्तु, वर्ण-छन्द ऐसी चीज मान लेने से यह स्वतः सिद्ध हो जाता है कि वर्ण और छन्द के समीकरण की एक सम्मिलनभूमि भी है, जहाँ पहुँचकर चित्र काव्यवर्मी और काव्य चित्रधर्मी बन जाते हैं। तदनन्तर, कविता में वर्ण या रग (जो दृश्य कलाओं का उपादान है) का महत्त्व भी इसे प्रतिपादित करता है कि कविता का दृश्य कलाओं, विशेषकर, चित्रकला के साथ तात्त्विक अन्त सम्बन्ध है। शेली ने रग को कविता का 'इस्ट्रूमेंट एण्ड मैटीरियल' कहा है।^१ सचमुच, रग प्रधानतः चित्रकला का उपादान होकर भी इसलिए काव्य के निमित्त महत्त्वपूर्ण है कि एक सुदीर्घ अवधि से कलाओं में प्रयुक्त होते-होते विविध प्रकार के रगो ने अपनी एक निश्चित अर्थवत्ता अर्जित कर ली है।^२

अब काव्य और चित्रकला की तात्त्विक अन्त सबद्धता पर इस सैद्धान्तिक निरूपण के बाद व्यावहारिक दृष्टि से सोदाहरण विचार कर लेना आवश्यक प्रतीत होता है ताकि सैद्धान्तिक दृष्टि से निकाले गये निष्कर्षों की परीक्षा प्रयोग के निकष पर हो सके।

भारतीय साहित्य के अवलोकन से भी काव्य और चित्रकला के बीच तात्त्विक अन्त सबध तथा प्रभावों के विनिमय का प्रमाण मिलता है। विशेषकर भारतीय काव्य में निबद्ध कृष्ण और राधा की प्रेमकथाओं ने चित्रकला को भूरिश प्रभावित किया है। यह कहना अधिक उचित होगा कि काव्य में वर्णित राधाकृष्ण ने चित्रकला के राधाकृष्ण को प्रभावित किया है तथा चित्रकला में अंकित राधाकृष्ण ने काव्य में वर्णित राधाकृष्ण को प्रभावित किया है। डब्ल्यू० जी० आर्चर ने लगभग उनतालीस प्लेटों के द्वारा, जो प्रायः पन्द्रहवीं शताब्दी

१. *Shelley, A Defence of Poetry*, collected in *English Critical Essays (19th Century)* edited by Edmund D. Jones, London, 1950, Page 106.

२. *Walter Sargent, The Enjoyment and Use of Colour*, New York, 1923, Page 50.

ने अठारवी शताब्दी के बीच की मुगल, कागडा, वसीली, गढवाल, विलास-पुर, राजम्यान, जौनपुर, इत्यादि कलमों और स्थानों से प्राप्त चित्रकृतियाँ हैं, उबन मान्यता को प्रतिपादित करने की चेष्टा की है।^१ इन कृतियों को देखने के बाद यह पता चलता है कि जिस प्रकार जयदेव, विद्यापति, चण्डीदास, मीराबाई, कृष्णदाम, सुन्दान, परमानन्द दाम, कुम्भनदास इत्यादि की कविताओं के माध्यम ने कृष्ण-कथा ने भारतीय काव्य को प्रभावित किया, उसी तरह कृष्ण-कथा ने भारतीय चित्रकला पर भी अपना आविपत्य स्थापित किया। विशेषकर, कागडा-कलम के चित्रों पर कृष्ण-काव्य का सर्वाधिक प्रभाव लक्षित होता है। मानो, कृष्ण-काव्य के कलात्मक निदर्शनो को ही कागडा कलम ने चित्रों द्वारा उपस्थित करने की चेष्टा की गई हो। लगभग १४५० ईस्वी में ही कृष्ण-काव्य के उत्कृष्ट भावों को चित्रकला में उपस्थित करने की गम्भीरता चल पड़ी। मधने पहले 'गीतगोविन्द' के कुछ मार्मिक भावों को चित्रों में उपस्थित किया गया।^२ बाद में चलकर 'भागवत पुराण' के कुछ रोचक स्थलों को चित्र में दिग्लाने की चेष्टा की गई। तदनन्तर, जैन चित्रकला, मुस्लिम चित्रकला—नज़ोको कृष्ण-काव्य ने भूरि प्रभावित किया। इस तरह अत्याधुनिक काल तक कृष्ण-काव्य के चित्र-विचित्र भाव चित्रकला में स्थान पाते रहे हैं। यह इसीमें प्रमाणित होता है कि आधुनिक भारतीय चित्रकला के चार प्रमुख कलाकारों—रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अमृता शेरगिल, जामिनी राय और जार्ज कीट—में अन्तिम दो—जामिनी राय और जार्ज कीट ने भारतीय काव्य में वर्णित कृष्ण-संबंधी भावों को ही अपनी चित्रकला का विषय बनाया। जार्ज कीट ने अपनी चित्रकृतियों में विशेषकर, 'गीतगोविन्द' के भाव-निर्णयों को प्रस्तुत किया है। उमने चित्रों पर कृष्ण-काव्य का निविष्ट प्रभाव इससे भी निद्र होता है कि उमने 'गीतगोविन्द' का अनुवाद किया था। फल-स्वरूप, 'गीतगोविन्द' ने अनंत हृदयहारी भाव उमके मस्का में समा गये थे, जिनकी मनन अभिव्यक्ति उमके चित्रों में पाई जाती है।^३ उनका ही नहीं, भागत की ग्राम्य, माचनिक या जानपदिक चित्रकला को भी कृष्ण-काव्य ने प्रभावित किया है। दृश्य-० जी० आर्चर ने बंगाल के ग्रामों में बगने वाली एक

१. B. G. Archer, The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, London, 1957

२. M. R. Majumdar, The Gujarati School of Painting, Journal of the Indian Society of Oriental Art, 1942, Volume X, Plates 3-4

३. George Key: by Martin Russell, Bombay, 1950

पेशेवर 'जदुपटुआ' जाति का उल्लेख किया है, जिसके सदस्य घूम-घूमकर कृष्ण-कथा को गीतबद्ध कर गाते चलते हैं और उसके भावों का समानान्तर प्रदर्शन अपने रंगीन चित्रों द्वारा करते जाते हैं।^१

जिस तरह भारतीय कला के इतिहास में हम काव्य और चित्रकला के बीच इनके तात्त्विक अन्तःसंबंध को समर्थित करने वाला पारस्परिक प्रभाव-विनिमय पाते हैं, उसी तरह पाश्चात्य कला-साहित्य में भी इस पारस्परिक प्रभाव-विनिमय के अनेक उदाहरण मिलते हैं। कहा जाता है कि स्पेन्सर के कई काव्यात्मक स्थल चित्रित यवनिकाओं और स्वांगलीलाओं पर निर्भर हैं तथा अठारहवीं शताब्दी की भूदृश्याकन-सबधी कविताओं पर क्लोद लोरे तथा Salvatore Rosa के चित्रों का गहरा प्रभाव है। यह भी कहा जाता है कि कीट्स की प्रसिद्ध कविता 'ओड आन ए ग्रेसियन अर्न' की संपूर्ण प्रेरणा और परिवेश क्लोद लोरे के एक विशेष चित्र से गृहीत है।^२ इसी तरह स्टीफेन ए० लाराबी ने इस तथ्य का विस्तारपूर्वक उल्लेख किया है कि किस प्रकार ग्रीक मूर्तिकला ने अंग्रेजी कविता को विषय-वस्तु और प्रेरणा की दृष्टि से प्रभावित किया है।^३ रेने वेलक और ऑस्टिन वारेन ने अल्बेयर थिवॉडे के ग्रन्थ^४ के आधार पर यह उल्लेख किया है कि मलार्मे को अपनी एक प्रसिद्ध कविता^५ की विषय-वस्तु लन्दन नेशनल गैलरी में प्राप्त वाउचर के एक चित्र-पर्यवेक्षण से मिला थी।^६ चार्ल्स बॉद्लेयर ने अपनी कविताओं में जिस यथार्थवाद की यदा-कदा अभिव्यक्ति की है, उसकी प्रेरणा उसने कुबे की चित्रकृतियों से ग्रहण की थी।^७ इतना ही नहीं, स्वयं बॉद्लेयर ने ऐसे कुछ चित्र भी बनाये हैं, जो उसके काव्य के कला-पक्ष की मूर्त पीठिका प्रस्तुत करते हैं। इन चित्रों में ये विशेष

१. W G Archer, *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, London, 1957, Page 112.

२. John Keats by Sir Sidney Colvin, London, 1917.

३. Stephen A Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles, The Relationship between Sculpture and Poetry specially in the Romantic Period*, New York, 1943.

४. *La Poesie de Stephane Mallarme* (Paris 1926).

५. 'L' Apris midid'um faume'

६. Rene Welleck and Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt Brace and Company, New York, 1946, Page 124.

७. Charles Baudelaire (Selected Poems), translated by Geoffrey Wagner and an introduction by Enid Starkie, London, 1946, Page 11.

उल्लेखनीय है—‘चार्ल्स बॉद्लेयर नेल्स पोर्ट्रेट’, ‘पोर्ट्रेट आव ए वूमन’ और ‘नान्स बाद्लेयर’ नेल्स पोर्ट्रेट ड्रॉन ग्रण्डर द इन्फ्लुयेन्स ऑव हथिश। सभव है, कुछ गेगो की दृष्टि ने बाँद्लेयर की कला में चित्र और काव्य का यह नाट्विक सम्मिश्रण या प्रभाव-विनिमय घुणाक्षर न्याय से हो गया हो, किन्तु, वाम्बवित्ता ऐसी नहीं है। वह मिद्धान्तत कलाओं का पारस्परिक प्रभाव-विनिमय और नाट्विक नमीकरण चाहता था। बाँद्लेयर के विशेषज्ञ एनिड स्टार्की ने भी इस तथ्य पर विशेष बल दिया है।^१

इसी तरह रोजेटी के चित्रों और दान्ते के काव्यगत भावों के तुलनात्मक विवेचन ने काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त मवध पर प्रकाश पड़ता है। रोजेटी ने १८६० ईस्वी के पूर्व दान्ते की कविता के कुछ भावों के अनुरूप चित्र बनाये थे तथा कुछ अपनी कविताओं के भावों को भी मूर्त पीठिका प्रदान करने के लिए उगने अनेक चित्र प्रस्तुत किये थे, जिन्हें आधार मानकर निकोलेट ग्रे ने एक ही विषय पर रचित काव्य और चित्रकला का अच्छा तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। प्रसगानुमार ग्रे ने काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त मवध का जो निरूपण किया है, वह अध्येतव्य है।^२ काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त मवधों के उद्घाटन-क्रम में इस पर भी विचार किया जाना चाहिए कि कुछ प्रसिद्ध कवियों द्वारा प्रस्तुत काव्य-वर्णित छवि को स्वयं कवि ने अपनी चित्रकला में या अन्य चित्रकारों ने अपने चित्रों में किम तरह अभिव्यक्त किया है। उग दृष्टि में डी० जी० रोजेटी, हल्मन हंट तथा मिलेस विशिष्ट और उल्लेखनीय हैं। ये तीनों काव्य-रमिक चित्रकार थे। रोजेटी को फीट्स की कविताओं में अत्यधिक प्यार था। अतः उसने फीट्स की कविताओं में प्राप्त अनेक छटाओं को अपनी तूलिका से आंकने का सफल प्रयास किया

“Baudelaire imagined that it might be possible to find one art which would compromise all the languages, would appeal to all his senses. In his poetry he endeavoured to use the idiom of all the arts, to render what his eyes saw not merely in line and colour, what his ear perceived not only in harmony, but to glide imperceptibly from one mode of expression to the other. Since “les parfums, les couleurs et les sons se répondent” then he could render colour by means of harmony and sound by means of colour and line.”—*End Starlie*, Charles Baudelaire (Selected poems), translated by Geoffrey Wagner, London, 1946, Page 15

^२ *Nicollite Gray*, Rossetti Dante and Ourselves, Faber and Faber London, 1945, page 17.

है। इसी तरह हल्मन हंट और मिलेस शेक्सपीयर की कविताओं से प्रभावित थे। फलस्वरूप इन दोनों ने शेक्सपीयर के काव्य में प्रस्तुत कई छवियों को चित्र में आंकने की चेष्टा की है।^१ काव्य और चित्र के इस प्रभाव-विनिमय और पारस्पर्य से इन दोनों कलाओं का अन्त संबन्ध समर्थित होता है।

हम देख चुके हैं कि अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों के बीच काव्य और चित्र-कला की अन्तरगता की दृष्टि से डी० जी० रोजेटी की कृतियाँ और विचार उल्लेखनीय महत्त्व रखते हैं। रोजेटी की दृष्टि में श्रेष्ठ कविता के लिए चित्रात्मक होना आवश्यक है।^२ संभव है, रोजेटी कवि और चित्रकार—दोनों थे; अतः इन्होंने काव्य की चित्रात्मकता और चित्र की काव्यात्मकता पर बल दिया। इनके अनुसार चित्र के 'विषय' में काव्यात्मक भाव-निवेदन रहना चाहिए और कविता के भाव-निवेदन में एक चित्रोपम चाक्षुष भगिमा होनी चाहिए। इस प्रकार रोजेटी काव्य-तत्त्व और चित्रात्मकता की युगपद् स्थिति के व्याख्याता थे। अतः मॉरिस वाउरा ने रोजेटी की कला पर विचार करते समय उनकी कला के एतादृश तत्त्व-ममास को विशेष महत्त्व दिया है।^३ इस तरह रोजेटी शब्द और लय के माध्यम से वह प्रभाव पैदा करना चाहते थे, जो प्रायः रंग और रेखाओं से संभव हुआ करता है। रोजेटी ने 'द हिल गम्मिट'—जैसी कविताओं में ऐसी ही समन्वित कला का निदर्शन प्रस्तुत किया है। अतः विद्वानों का कथन है कि रोजेटी के व्यक्तित्व और कला में हम चित्र और काव्य का अद्भुत समन्वय पाते हैं।^४

जिन अनेक कवियों के चित्रकार होने से काव्य और चित्रकला का तात्त्विक अन्त संबन्ध समर्थित होता है, उन चित्रकार कवियों में, विशेषकर अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों के बीच विलियम ब्लेक का बहुत ऊँचा स्थान है। अतः इनके

१. अस्ति कुमार हालदार, यूरोपीय शिल्प-कथा (स्थापत्य, मारकर्य और चित्रकला) कलकत्ता विश्वविद्यालय प्रकाशन, पृष्ठ १०२-११०।

२. रोजेटी ने अपनी मान्यता को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

"Picture and Poem must bear the same relation to each other as beauty in man and woman, the point of meeting where the two are most identical is the supreme perfection"
—D. G. Rossetti, Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, Page 15.

३. Sir Maurice Bowra, The Romantic Imagination, Oxford University Press, London, 1961, Page 207.

४. Lucien Pissarro, Rossetti, published by T.C. and E.C. Jack, London, Pages 11-12.

काव्य और चित्रकला पर कुछ विस्तार में विचार करना समीचीन प्रतीत होता है।^१ ब्लेक की चित्रकला की सर्वश्रेष्ठ विशिष्टता है उसकी प्रतीकात्मकता, कारण, ब्लेक की दृष्टि में किसी भी कलाकृति के उत्कृष्ट होने के लिए उसका प्रतीकात्मक होना अनिवार्य है। उसीलिए ब्लेक ने कला में विनियोग पाने वाली नई प्रणाली की खोज करने के बीच प्रतीकात्मक कल्पना को ही सर्वोच्च स्थान दिया और प्रतीकात्मक कल्पना की ऊँचाई को निर्दिष्ट करने के लिए उसे 'विज्ञान' कहना अधिक पसन्द किया। फनस्थरूप, ब्लेक की चित्रकला में हमें उसने काव्य की तरह कल्पना और आध्यात्मिकता की अधिकता मिलती है। इनका ही नहीं, अन्य दृष्टियों में भी ब्लेक की कविता और चित्रकला में सैद्धान्तिक समानता है, जो दोनों कलाओं में तात्त्विक अन्तःसंबंध को महत्त्वपूर्ण सिद्ध करती है। जैसा, ब्लेक ने कविता की तरह चित्रकला में व्यर्थता के बहिष्कार और प्रथमता के आधान को पार्यन्तिक महत्त्व दिया है।^२ किन्तु, ब्लेक की चित्रकला के प्रसंग में हमें महादेवी की चित्रकला की तरह यह स्वीकार करना पड़ता है कि ब्लेक ने चित्रकला के शिल्प-पक्ष की कोई विधिवत् शिक्षा नहीं पाई थी। अतः ब्लेक की चित्रकला में भी शिल्प-नैपुण्य नहीं है, जिस अभाव की पूर्ति उन्होंने महादेवी के सदृश अपने महज ज्ञान और कल्पना-शक्ति की समृद्धि में की है।^३

नवित कलाओं का तात्त्विक मिश्रण या विशेषकर काव्य, चित्र और संगीत को परस्पर निकट लाकर उनके कुछ तत्त्वों का मिश्रण स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति है। अंग्रेजी की रोमाण्टिक कविता या हिन्दी की ध्यावावादी कविता में ही नहीं, अन्यत्र भी जब-जब साहित्य-जगत् में स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की हवा चली है, तब-तब वहाँ के साहित्य-गृहण में नवित कलाओं की परस्परप्राप्ति देखी गई है। जर्मनी के रोमा-

^१ William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy, collected in Essays And Introductions by W B Yeats, London, 1961, Page 116

^२ "As poetry admits not a letter that is insignificant, so painting admits not a grain of sand or a blade of grass insignificant, much less an insignificant blot or blur"—quoted on page 122, Essays And Introductions by W. B. Yeats, London, 1961

ण्टिक साहित्य का यही हाल रहा है।^१ अतः हमे काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को निरूपित करते समय ब्लेक के काव्य और चित्रकला को इसी मन्दर्भ में रखकर देखना है।

ब्लेक की चित्रकला पर डी० एच० लॉरेन्स ने भी विचार किया है। लॉरेन्स का कहना है कि ब्लेक इंग्लैण्ड के बीच एक अपवाद था, क्योंकि ब्लेक ने भूदृश्याकन (लैण्डस्केप) और जलरंग-चित्रण (वाटर कलर), जो इंग्लैण्ड की चित्रकला के प्रधान अंग हैं, से भिन्न कल्पना-निगूढ चित्रों का मृजन किया। यद्यपि ब्लेक ने अपने चित्रों को कृत्रिम ढंग से प्रतीकात्मक बना दिया और चित्रों की तथोक्त अतिशय कृत्रिम प्रतीकात्मकता ने कुछ विचारकों की दृष्टि में ब्लेक की चित्रकला को दोषपूर्ण बना दिया, तथापि ब्लेक के चित्रों में सहजानुभूति और अन्त प्रेरित भावुकता की प्रचुरता मिलती है,^२ जिसे हम उस की रोमाण्टिक प्रवृत्ति का प्रतिफलन कह सकते हैं। इतना ही नहीं, कल्पना, सहजानुभूति और अन्त प्रेरित भावुकता की अधिकता के कारण उसकी अधिकांश चित्र-कृतियाँ, यहाँ तक कि चित्रों में अंकित मानव-आकृतियाँ भी मात्र भावचित्र बनकर रह गई हैं। और, यह जगजाहिर बात है कि ब्लेक के चित्रों की यह आत्मनिष्ठ भावुकता उसके काव्य में भी प्रचुर मात्रा में मिलती है।

कुल मिलाकर ब्लेक की सबसे बड़ी कलात्मक उपलब्धि है—काव्य-कला और चित्रकला का समन्वय, जिसे हम 'सिन्थेसिस ऑफ लिटररी एण्ड विजुअल फार्म्स' कह सकते हैं। तदनन्तर, यह ध्यान देने की बात है कि ब्लेक की कविताएँ और चित्र परस्पर एक-दूसरे के पूरक हैं तथा पारस्पर्य के आधार पर एक-दूसरे की अर्थवत्ता का उद्घाटन करते हैं।^३ प्रो० एन्थोनी ब्लण्ट की तो यह धारणा है कि ब्लेक का एकमात्र जीवनव्यापी उद्देश्य था काव्य और चित्रकला के बीच समीकरण तथा तात्त्विक सामंजस्य उपस्थित करना। अतः ब्लेक न

१. — Charles Edwyn Vaughan, *The Romantic Revolt*, London, 1907, Page 186

२. — D H Lawrance, *A Propos of Lady Chatterley's Lover and other Essays*, Penguin Books, page 26.

३. Title page to the *Songs of Innocence*, Title page to the *Songs of Experience* (Plate No 14a 14b), *Infant Joy* (Plate 15a), *The Sick Rose* (Plate 15b), *The Shepherd* (Plate 17b), *The Divine Image* (18a), *The Blossom* (18b), *The Echoing Green* (19a), *Holy Thursday* (19b), Title page to the *Marriage of Heaven And Hell*. (Plate 22a),—*The Art of William Blake* by Anthony Blunt, New York 1959

केवल कवि या केवल चित्रकार था, उल्टि वह कवि-चित्रकार था ।

ब्लेक ने चित्रों के द्वारा अपने काव्य की तरह अन्तर्मन के धार्मिक और सामाजिक विचारों को व्यक्त करने की चेष्टा की है ।^१ अतः ब्लेक की कविता और चित्र दोनों में हमें एक प्रकार का रहस्यात्मक प्रतीकवाद मिलता है । यहाँ यह ध्यान देना है कि मौलिक होते हुए भी ब्लेक ने काव्य और चित्र—दोनों क्षेत्रों में अपने पूर्वजानियों ने प्रभाव यहण किया है । किन्तु, इन गृहीत प्रभावों के बहूद में भी अपनी समृद्ध कल्पना के कारण ब्लेक मौलिकता से वंचित नहीं हो गये हैं । उनकी चित्रकला के प्रसंग में यह जान लेना आवश्यक है कि कवि बनने के बहुत बाद इन्होंने चित्रकार के रूप में अपना विकास किया । कविता के क्षेत्र में जहाँ इन्होंने बीस वर्ष की उम्र तक आते-आते ऐसी अनेक उत्तम कविताओं की रचना की, जिनकी श्रेष्ठता को ये अपनी परवर्ती रचनाओं के द्वारा अनिवार्य नहीं कर सके, वहाँ चित्रकार के रूप में इनका विकास तीस वर्ष की उम्र के बाद प्रारम्भ हुआ । किन्तु, इनके कवि-रूप और चित्रकार-रूप के आरम्भ और विकास में जो भी काल-भेद रहा हो, इनके उक्त दोनों रूप एक-दूसरे के पूरक रहे हैं । 'गॉग ऑव इन्नोमेन्स' में प्रारम्भ कर 'इल्युमिनेशन्स टु जेरुजलेम', 'द टुक ऑव जॉव' और 'दान्ते चाटर्-कलर्म्' की चित्रावलियों तक सर्वत्र उनके काव्यगत भावों की ही ऋजु या प्रकारान्तर-अभिव्यक्ति हुई है । अतः इनकी रचनाकार आत्मा ने कवि और चित्रकार—इन दोनों रूपों में अपनी अभिव्यक्ति पाई है । फलस्वरूप, उनकी कला को पूर्णतः समझने के लिए इनके ये दोनों रूप अक्षुण्ण महत्त्व रखते हैं । सचमुच, जैसा कि एन्थोनी ब्लण्ड ने कहा है, ब्लेक का स्थान चित्रकार के रूप में उतना ही महत्त्वपूर्ण है, जितना कि कवि के रूप में ।^२ उतना ही नहीं, ब्लेक ने ममान मिद्धान्तों के आघात पर काव्य और चित्र—दोनों की गृष्टि की है । उदाहरण के लिए, ब्लेक ने इन दोनों कलाओं के मूल में 'कल्पना' या 'डिवाइन विज़न' को प्रधान स्थान दिया है । अतः इनकी स्पष्ट धारणा है कि काव्य और चित्र (संगीत भी) कल्पनात्मक कलाएँ हैं तथा इनका पारम्परिक अन्तःसम्बन्ध कल्पना ही उभयनिष्ठता

१. Sherman E Lee, 'Les Uithona And Blake's Illustrations to Dante', collected in 'Art and Thought' (issued in honour of Dr Anand K Coomaraswamy on the occasion of his 70th birthday) edited by K Bharatha Iyer, London, 1947, page 151

२. Anthony Blunt, The Art of William Blake, 1959, pages 12

पर मुख्यतः निर्भर है।^१ फलस्वरूप, ब्लेक ने इन कल्पनात्मक कलाओं के अन्त-सम्बन्ध के कारण इनसे सनद्ध कलाकारों—यथा, कवि, चित्रकार, संगीतज्ञ, स्थापत्यकार प्रभृति को एक ही कोटि का मनुष्य माना है।^२ इसी तरह रवीन्द्रनाथ ठाकुर की कविताओं और चित्रों के अध्ययन से इन दोनों कलाओं का तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध प्रतिपादित होता है, क्योंकि उनकी चित्रकला रेखाओं में रची हुई उनकी कविता सिद्ध होती है।^३

काव्य और चित्रकला की तरह चित्रकला और संगीत कला में भी प्रभूत तात्त्विक साम्य है। प्रभाव की अन्विति, विधान की चारुता और सानुपातिक सौन्दर्यात्मक उपनयन के लिए एक प्रकार के 'गणित' का निर्वाह, जिन्हें हम ललित कलाओं की तात्त्विक विभूति कह सकते हैं, चित्रकला और संगीत कला में समान रूप से विनियोग पाते हैं। उदाहरणार्थ, अनुपात-रक्षा जिस तरह संगीत कला के स्वर-मामजस्य में अपेक्षित है, उसी तरह अनुपात-रक्षा चित्र-जगत् के रूपाकन में लालित्य-सृष्टि के लिए अनिवार्य है। इस प्रकार 'अनुपात' को हम 'लय' की तरह समग्र ललित कलाओं की नींव कह सकते हैं।

इसी 'अनुपात' पर कलाओं का संयोजन-सिद्धान्त पर निर्भर करता है। यह सर्वविदित है कि कला की सभी कृतियाँ 'संयोजन' से सौष्ठव प्राप्त करती हैं। विविध कलाओं में समानरूपेण समाहत इस संयोजन-तत्त्व को मिद्ध करने वाले कुछ प्रमुख साधन इस प्रकार हैं—अनुपात, सन्तुलन और समप्रवाह अथवा छद्गति। सन्तुलन द्वारा संयोग में स्थायित्व का आधान होता है। स्थापत्य कला और मूर्ति-कला को छोड़कर जेप कलाओं में यह 'सन्तुलन' भौतिक पदार्थों का न होकर प्रधानतः भावनाओं का होता है। भौतिक दृष्टि से सन्तुलन की उपलब्धि के लिए समान माप की वस्तुओं को समान अन्तर पर रखा

१. —Blake, quoted on page 23, *The Art of William Blake* by Anthony Blunt, 1959.

२. A Poet, a Painter, a Musician, an Architect,
the Man or Woman who is not one of these is not a
Christian

You must leave Father and Mother
and Houses and lands if they stand in the way of Art.

—Blake's Works, edited by Geoffrey Keynes,
Nonesuch Press, 1925, page 765

३. Fragment from a Letter by Rabindranath Tagore, 4
Arts Annual, 1936-37, edited by A. Coomaraswamy, O. C.
Gangoly, Corporation Street, Calcutta

जाना है अथवा अमम माप की वस्तुओं को विषम अन्तर पर उपस्थित किया जाता है। इस प्रकार स्थापत्य कला और मूर्तिकला में सन्तुलन की स्थापना के लिए दृष्टि-चेतना का विशेष सहाय लिया जाता है। दृष्टि-चेतना पर निर्भर सन्तुलन प्रधानतः दो प्रकार का होता है—मम सन्तुलन और असम सन्तुलन। मम सन्तुलन में एक मध्य बिन्दु में समान अन्तर पर समान आकार अथवा समान तौल की वस्तुओं का अभिविन्यसन किया जाता है। तदनन्तर, असम सन्तुलन में किसी मध्य बिन्दु में अमम पार्यवय पर विषय माप अथवा तौल की वस्तुओं का विन्यास किया जाता है। इन असम सन्तुलन से कभी-कभी कलाओं में सम-वैविध्य अथवा भाव-शबलता का संचार होता है।

तदनन्तर, संगीत कला जिन दृश्य-अदृश्य सूक्ष्मताओं का निबन्धन ध्वनि या लय के महारे करती है, उन्हें चित्रकला रंग-रेखाओं के द्वारा व्यक्त करती है।^१ इसी पृथुल साम्य के कारण लनार्द द विंशी ने चित्र और संगीत को भगिनी कला के रूप में स्वीकार किया है।^२ विंशी से भी बहुत पहले प्लूटार्क ने मभवत चित्रकला और संगीत कला के साम्य को निर्दिष्ट करने के लिए चित्रकला की तुलना में संगीत कला के एक विशेष अंग—नृत्य कला को उपस्थित कर दिया था।

भारतीय कला-साहित्य के अवलोकन में संगीतकला और चित्रकला का तात्त्विक अन्त सम्यन्त्र इस कारण प्रतिपादिन होता है कि यहाँ प्रायः सभी राग-रागिनियों के वैशिष्ट्यबोधक चित्र रंग-रेखाओं में बँधे मिलते हैं। ये रागमाला चित्र संगीतकला और चित्रकला की पारस्परिकता के द्योतक हैं। विशेषतः राजस्थानी चित्र तो रागमाला के अंकन से भरे पड़े हैं। रागमालाओं की कल्पना का प्रादुर्भाव-काल १५वीं शती के आस-पास माना जाता है। राजस्थान शैली के अलावा रागमाला चित्रावलियाँ दक्कनी शैली, बसोहली शैली, पहाड़ी शैली और मुगल शैली में भी पाई जाती हैं। किन्तु, कला-दृष्टि से राजस्थानी रागमाला ही महत्त्वपूर्ण है। राजस्थानी चित्रकला में प्रचलित ये रागमाला-चित्र ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्यन्त्र और उनकी पारस्परिकता के अद्भुत प्रमाण हैं, कारण, इन राजस्थानी रागमाला चित्रों में उम नादिसाभेद की भी अभिव्यक्ति हुई है, जो वाच्य-कला का विषय है और जिसका प्रसार राजस्थान शैली में 'रमकप्रिया' की रचना के बाद हुआ।^३ इस प्रकार

^१ Paragone by Leonardo Da Vinci, with an introduction and english translation by Irma A Richter, London, page 73

^२ Leonard Da Vinci, Paragone, London, page 74

^३ ४. राजस्थान का एक निर्दिष्ट निगन्तुष्ट, गद्य आनन्दधर, यन्त्र-निर्मा, पागा, सं. ६, पृ. ६२।

पूर्वपीठिका

रागमाला चित्रों के माध्यम से नायिका-भेद के चित्रण ने भारतीय कला में काव्य, चित्र और संगीत की त्रिवेणी प्रस्तुत कर दी। अतः सैद्धान्तिक घरातल पर ही नहीं, व्यवहार में भी चित्रकला और संगीतकला का तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध स्पष्ट है।

कुछ विचारक चित्रकला और संगीतकला की पृथक्ता को प्रतिपादित करते हुए कहते हैं कि चित्रकला मुख्यतः वर्ण-संयोजन और रूप-विवान है, जबकि संगीतकला मुख्यतः स्वर-योजना और भावाभिव्यक्ति है। साथ ही, उनका यह मत है कि काव्य-रचना के जिस युग में दृश्य गुण की प्रधानता रहती है, उस युग की काव्य-रचना में चित्रात्मकता बढ़ती जाती है और संगीतात्मकता घट जाती है। इसके विलोमस्वरूप जिस युग की काव्य-रचना में संगीतात्मकता अधिक रहती है, उसमें चित्रात्मकता घट जाती है। किन्तु यह धारणा नितान्त भ्रान्तिपूर्ण है, क्योंकि प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-सौष्ठव) के प्रथम अध्याय में हम यह पायेंगे कि छायावाद युग की कुछ उत्कृष्ट रचनाओं में किस प्रकार संगीतात्मकता और चित्रात्मकता—दोनों का एक साथ पूर्ण निर्वाह हुआ है। इस दृष्टि से 'राम की शक्ति-पूजा' सर्वाधिक प्रशंसनीय है। इतना ही नहीं, पाश्चात्य संगीत में भी वर्ण-बोध को कलात्मक महत्त्व देकर बेरलियोत्स ने व्यावहारिक घरातल पर चित्र और संगीत के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध को सिद्ध कर दिया है। दार्शनिक घरातल पर हीगेल ने इन दोनों कलाओं के अन्त-सम्बन्ध को बहुत स्पष्टता के साथ स्वीकार किया है और यह माना है कि ये दोनों कलाएँ अत्यन्त निकट हैं।^१ इसी तरह गिल्सन ने भी आश्रय, आलम्बन तथा प्रेरणीयता की दृष्टि से इन दोनों कलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध का उद्घाटन किया है।^२

तदनन्तर, कई चित्रकारों की चित्रकला पर विचार करने से चित्र और संगीत के अन्त-सम्बन्ध का पता चलता है। उदाहरण के लिए हम काण्डिन्स्की की चित्रकला पर विचार कर सकते हैं। काण्डिन्स्की अमूर्त ज्यामितिवाद या नैरूप्यवाद के प्रथम रूसी शिल्पी माने जाते हैं।^३ इन्होंने सर्वत्र अपनी कृतियों में चित्रकला और संगीतकला के बीच अद्भुत सादृश्य और तात्त्विक

१. *Hegel, The Philosophy of Fine Art, Volume III, London, 1920, page 347-348.*

२. *Etienne Gilson, Painting and Reality, London, 1957, page 18.*

३. श्री अर्देन्दु कुमार गंगोपाध्याय, रूपशिल्प, प्रथम संस्करण, दंगल पब्लिशिंग होम, भनतल्ला स्ट्रीट, कलकत्ता, पृष्ठ २१, २६।

साम्प्रदित्ताने की चेष्टा की है। कहा जाता है कि चाक्षुष कलाओं, विशेषकर चित्राङ्गा के सम्प्रदायी विद्वान् में संगीतात्मकता भरने की जैसी चेष्टा गण्डिनसी ने की है, वैसी चेष्टा कोई अन्य चित्रकार अब तक नहीं कर सका है।^१ गण्डिनसी की यह कला-प्रवृत्ति एक तात्त्विक सिद्धान्त पर निर्भर है। उन तात्त्विक सिद्धान्त का मूलाधार है—रगो का मनोवैज्ञानिक प्रभाव। रगो के उस मनोवैज्ञानिक प्रभाव के द्वारा ही नाद और वर्ण (रग) के समीकरण का उपस्थित यह चित्रों में संगीतात्मकता भरी जाती है।

तदनन्तर, चित्रकला और मूर्तिकला का तात्त्विक अन्तःसंबन्ध महज अनुमेय है। ये दोनों कलाएँ दृश्य हैं, चाक्षुष प्रत्यक्ष पर अधिक निर्भर हैं, मूल साधनों के द्वारा अभिव्यक्ति और प्रेषणीयता को सम्पन्न करती हैं तथा भाव के किसी आस्वाद को देशीय अन्तराल (स्पेस) में रखकर उपस्थित करती हैं।^२ अतः चित्रकला और मूर्तिकला का तात्त्विक अन्तःसंबन्ध उतना ही स्पष्ट है, जितना कि नाद और संगीत का।

दृश्य कलाओं के बीच चित्रकला और स्थापत्यकला के अन्तःसंबन्धों पर कुछ विद्वान् में विचार करने की आवश्यकता है, क्योंकि चित्रकला आधार और माध्यम की दृष्टि में दृश्य कलाओं के बीच सर्वाधिक सूक्ष्म है और स्थापत्य कला सर्वाधिक स्थूल। तथापि कलाओं के बीच तात्त्विक अन्तःसंबन्ध की व्याप्ति के कारण उन दोनों कलाओं में भी पर्याप्त पारस्परिकता है। विशेषकर, 'कन्स्ट्रक्टिविज्म' के उदय के बाद चित्रकला और स्थापत्य कला की निकटता और भी महत्त्वपूर्ण हो गई है। चित्रकला में इस 'वाद' के प्रवर्तकों ने स्थापत्य में आगे बढ़कर आभियान्त्रिकी के समावेश को वांछनीय माना है। इस प्रकार चित्रकला के क्षेत्र में लगभग १९१७ ईस्वी के पश्चात् त्रिपार्श्ववाद (व्युबिज्म) को अपूर्ण मानकर इन नये 'वाद' का प्रवर्तन चित्रकला में स्थापत्य के तत्त्वों की स्वीकृति का प्रमाण है।^३ सच तो यह है कि स्थापत्य कला सभी कलाओं की जननी है। अंग्रेजी में एक पुरानी कहावत प्रचलित है—'आर्किटेक्चर उन द मदन गॉव द आर्ट्स'।^४ अतः कई विचारकों, जैसे आर० एच०

^१. E H Ramsden, An Introduction to Modern Art, London, 1940 page 34

^२. E H. Ramsden, An Introduction to Modern Art, London, 1940 pages 36-37,

^३ Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Osmaston, London, 1920, Volume III, page 348

^४ Sheldon Cheney, The Story of Modern Art, New York, 1947, pages 474-476

विलेन्स्की ने चित्रकला और स्थापत्य के तात्त्विक अन्तःसंबंधों पर विस्तृत विचार किया है।^१ त्रिपाश्चर्यवाद या घनवाद की उद्भावना के प्रमुख कारणों में चित्रकला पर स्थापत्य का प्रभाव भी एक है। जॉ गोर्दो ने तो घनवाद को 'पेण्टर्स इक्विवैलेंट टु आर्किटेक्चर' कहा है।^२ अतः जॉ गोर्दो, आर० एच० विलेन्स्की इत्यादि ने घनवाद का मूल्यांकन स्थापत्य के प्रभावों और स्थापत्य की रुचि के अनुसार किया है। विलेन्स्की ने स्थापत्य-रुचि के आधार पर वान गॉग, गॉगिन और रेनियर की कृतियों को दृष्टिगत रखते हुए, घनवाद के दो नूतन भेद प्रस्तुत किये हैं—'प्लैट पैटर्न क्यूबिज्म' और 'माउण्टेन ऑव ब्रिक्स क्यूबिज्म'।^३ प्रथम प्रकार का समर्थन करने वाला चित्रकार चपटी सतह पर कुछ प्रतीकों के सहारे अभीप्सित वस्तु को उपस्थित करता है, जिसमें चित्रात्मक सघटन (डायग्रामेटिक ऑर्गेनाइजेशन) रहता है। दूसरे प्रकार का चित्रकार भी अपने को 'वास्तु चित्रकार' (आर्किटेक्चर पेण्टर) कहता है, किन्तु वह एक धारणा के लिए एक ही प्रतीक का समर्थक नहीं है। उसके अनुसार एक धारणा में अनेक प्रकार की अनुभूतियाँ और अर्थ-द्वियाँ अंकित रहती हैं। अतः उनके इगन के लिए प्रतीकों का वैविध्य चाहिए। इस प्रकार उक्त विश्लेषण से यह संकेतित होता है कि चित्रकला और स्थापत्यकला में केवल शास्त्रीय दृष्टि में पारस्परिक अन्तःसंबंध नहीं है, बल्कि इन दोनों में प्रभावों का विनिमय चलता रहता है।

चित्रकला की तरह काव्य पर भी कहीं-कहीं स्थापत्य का तात्त्विक प्रभाव पाया जाता है। उदाहरण के लिए विलियम मॉरिस की कविताओं पर स्थापत्य का प्रभाव।^४ इतना ही नहीं, अंग्रेजी आलोचना में कविता का विश्लेषण स्थापत्यकला के रूपों के आधार पर होता रहा है, जो उक्त दोनों कलाओं

१. R. H. Wilenski, *The Modern Movement in Art*, London, 1956, page 19

२. *Jen Gerden, Modern French Painters*, 134—"Cubism is the painter's equivalent to architecture, or we may say architecture is a variety of Cubist sculpture"

३. R. H. Wilenski, *The Modern Movement in Art*, London, 1956, pages 165-166

४. *Graham Hough, The Last Romantics*, London, 1961, page 83

की पारस्परिकता का निर्दर्शक है।^१ संस्कृत नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में निरूपित प्रेक्षागृह और रगमंच के विधान भी उस और प्रकारान्तर से सकेत करते हैं। भरत ने नाट्यशास्त्र, शिल्परत्न,^२ संगीतरत्नाकर^३ और भावसार शिल्पशास्त्र^४ में रगमंच और प्रेक्षास्थल का जैसा निरूपण किया गया है, वह काव्य के एक विशिष्ट अंग—नाटक के साथ स्थापत्यकला की तात्त्विक निकटता को घोषित करता है।

तदनन्तर, सगीतकला और स्थापत्य में जो तात्त्विक अन्त सवध है, वह उपेक्षणीय नहीं है। यद्यपि सगीत अथवा कला है और कुछ विचारको की दृष्टि में सूक्ष्मनम कला है तथा स्थापत्य कला दृश्यकला है और सर्वाधिक स्थूल कला है, तथापि इन दोनों का तात्त्विक अन्त सवध अक्षुण्ण है। इसीलिए श्लेगेल ने स्थापत्यकला को 'फोर्जेन म्यूजिक' कहा है। अतः इसके विलोम को स्वीकार करते हुए हम सगीत को 'पलोडिंग आर्किटेक्चर' कह सकते हैं। स्थापत्यकला की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें सवध-संगति रहती है और इसमें सन्तुलन, परस्परान्वित मयोजन और विनियुक्त उपादानों का घनत्व अन्य ललित-कलाओं की अपेक्षा अधिक मिलते हैं। संगीतकला भी अपनी उत्कृष्टता के निमित्त स्थापत्यकला के उक्त तत्त्वों को स्वीकार करती है। संगीत कला के क्षेत्र में स्वीकृत विधानों के बीच हमें स्वर-सन्तुलन, स्वरों के आरोह-अवरोह का परस्परान्वित मयोजन और स्वर-दोलों की घनता का सचेष्ट निर्वाह मिलता है। चिक्टर तुस्करकाण्डल ने अपने प्रसिद्ध प्रबन्ध में संगीत और स्थापत्यकला के इस तात्त्विक अन्त सवध का तर्कपुष्ट निर्देश किया है।^५ संगीत और

१. जेन, क्लेरिज ने ४२^१ अर्थ की आलोचना करते हुए लिखा है—

"the style of architecture of Westminster Abbey is essentially different from that of St Paul's even though both had been built with blocks cut into the same form, and from the same quarry"—Coleridge's Literary Criticism, with an introduction by J W Mackail, Humphrey Milford, London, 1938, page 50

२. शिल्परत्न, श्रीकृष्ण, मुद्राटक—गणपतिगंगा, त्रिवेन्द्रम गुरुकुल मीरीज नं० ८५, १९२०।

३. संगीतरत्नाकर, भागदंड, मुद्राटक—मंगल गुरुकुल रोड, गायकवाट गुरुकुल प्रकाशनी, नं० २५, १८९०।

४. भावसारशिल्पशास्त्र, मुद्राटक—पी० के० आचार्य, ऑक्सफोर्ड, १९३३।

५. Victor Zuckerkandl, Sound and Symbol, translated from the German by Willard R Trask, Pantheon Books, 1956, page 240

स्थापत्य मे, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, सबधो की सगति का समान महत्त्व है। सगीत मे यह सबध-सगति स्वरो के विधान पर निर्भर करती है और स्थापत्य मे यह सबध-सगति स्थान-सबधी अन्तराल (स्पेस), प्राचीरो की पक्तिबद्धता और स्थूल द्रव्यो के भार या चाप पर कायम रहती हैं।^१ अतः हीगेल का मत है कि सगीत और स्थापत्य मे प्रभूत साम्य है।^२

अब हम काव्य और सगीतकला के तात्त्विक अन्त सबध पर विचार करेंगे। ये दोनों अव्य कलाएँ हैं और इन दोनों की निकटता सर्वथा विख्यात है। यह सच है कि अत्याधुनिक कविता ने सगीत से पृथक् होकर अपने स्वतन्त्र व्यवित्तत्व का निर्माण किया है और अब वह राग-रागिनियो मे बाँधकर नहीं रची जाती है, किन्तु, अब भी कविता मे उस लय^३ का महत्त्व सुरक्षित है, जो सगीत का प्रधान तत्त्व है। अतः अत्याधुनिक कविता सगीत से रहित नहीं है, बल्कि वह प्राचीन काव्य के मुखर और आचेष्टित सगीत से दूर है। यह कहना अधिक समीचीन होगा कि अत्याधुनिक कविता मे सगीत का आभ्यन्तरीकरण हो गया है। लय के सहयोग से कविता की आकृति सुगम हो जाती है और उसकी प्रेषणीयता का प्रभाव-क्षेत्र बढ जाता है। कविता का नाद-सौन्दर्य, भाव-प्रकाश अथवा अर्थ-वैमत्य बहुत दूर तक कवियो की सगीत-चेतना और लय-निर्वाह पर निर्भर करता है। कविता की यह सगीतात्मकता प्रधानतः दो रूपो मे व्यक्त होती है, जिन्हे हम शब्द-सगीत और भाव-सगीत या अर्थ-सगीत कह सकते हैं। तदनन्तर, शब्द और स्वर की घनिष्ठता भी काव्य और सगीत के तात्त्विक अन्त सबध का निर्देश करती है। भारतीय परम्परा मे वाणी की अधिष्ठात्री देवी सरस्वती के हाथ मे (सगीतप्रियता के द्योतन के लिए) वीणा है। इस तरह भारतीय साहित्य मे निरूपित सरस्वती का यह पौराणिक स्वरूप

^१ *S Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, page 104*

२. "Philosophy of Fine Art, 34.

३. काव्य में प्रयुक्त लय के कई प्रकार होते हैं। जैसे, नॉर्थाप फ्रे ने काव्योपयुक्त लय के इतने प्रकार निरूपित किए हैं—क-छादस लय (prosodic rhythm), जिसका प्रयोग मात्रिक छन्दों में होता है ख-उच्चरित लय (accentual rhythm), जिसका प्रयोग वर्णिक छन्दों में होता है। ग-अर्थनिर्भर लय (semantic rhythm), जिसके द्वारा अत्याधुनिक काव्य में सगीत का आभ्यन्तरणकरण हुआ है। अनुकृत अथवा स्वागयुक्त लय (mimetic rhythm), जिसका अधिक प्रयोग पद्यबद्ध नाटकों के कथोपकथन में होता है। च-वैयक्तिक या आत्मोद्दिष्ट लय (oracular, meditative, soliloquiting rhythm), जिसका प्रयोग Cummings जैसे नई गैली के अन्वेयकों को प्रिय होता है।—*Nerthrep Fyfe, Sound and Poetry, New York, 1957, page 26.*

भी काव्य (गान्धी) और संगीत के नाट्यिक अन्तःसंबंध का निदर्शक है। मचमुच दोनों के न्योग में आकृति की व्यञ्जना निम्नर उठती है और कविता आत्मा का मुखर संगीत बन जाती है।

अरस्तू ने अपने नाट्यशास्त्र में कविता के द्यह प्रमुख तत्त्वों में 'म्यूज़िक' और 'डिज़न' की गणना की है और इन दोनों को प्रधानता दी है। मचमुच, कविता में ध्वनि और लय—दो ऐसे तत्त्व हैं, जिनका संगीत में निकट संबंध है। प्रधानतः उन्हीं दो तत्त्वों के कारण काव्य में संगीत का आगम होता है। अतः हम जब 'काव्य में संगीत' की चर्चा करते हैं, तब हमारा आशय संगीत की सम्पूर्ण शास्त्रीयता में नहीं रहता। जैसा कि नॉर्थोप फ्रे का कथन है, काव्य या स्वर-सौन्दर्य या उसकी स्वर-सम्पदा ही काव्य का संगीत है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कविता में छन्द और लय की स्वीकृति काव्य और संगीत की नाट्यिक निकटता का प्रमाण है। लय तो कविता के लिए छन्द में भी अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि कविता छन्द या निरन्तरता को नवती है, किन्तु लय या वहिष्कार नहीं कर पाती। यही कारण है कि हिन्दी की छायावादी कविता में जो मुक्त छन्द वर्णिक-मात्रिक वन्धनों के विरुद्ध विद्रोह या तत्परागवनर उपस्थित हुआ, वह लय ही विद्यमानता के कारण ताल-छन्द बन गया। अतः कविता और संगीत ही नहीं, सभी ललितकलाओं में लय संयोजन के अन्तर्भूत तत्त्वों में महत्त्वपूर्ण है। न्यायतः जैसी स्कूल कला में लय स्थान प्रशुण्ण रहता है। कलाशास्त्रियों ने व्यापकत्वका में प्रयुक्त लय को 'आकिटे-कटोनिट गिद्म' कहा है। अतः उपर्युक्त विवेचन में यह स्पष्ट होता है कि

लय की सार्वत्रिक विद्यमानता सभी ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त-सबध के निदर्शक कारणों में एक है। फलस्वरूप, अनेक आधुनिक पाश्चात्य विचारकों ने लय की तात्त्विक सर्वनिष्ठता के कारण सभी ललितकलाओं के तत्त्वगत अन्तःसबध को अत्यधिक महत्त्व दिया है। कलाओं के बीच इस सर्वसमादृत लय को हम दो मुख्य प्रकारों में बाँट सकते हैं—क्रमसंगत लय और क्रमहीन लय। क्रमसंगत लय में कला-निबद्ध इकाई की निश्चित क्रम से पुनरावृत्ति होती है और क्रमहीन लय में कला-निबद्ध की आवृत्ति अनिश्चित क्रम में होती है। अर्थात्, क्रमहीन लय में इकाइयों की पुनरावृत्ति विभिन्न प्रकार से होती है। इसका सुन्दर उदाहरण आर्केस्ट्रा के विभिन्न वाद्यों द्वारा उत्पन्न सगीत-प्रवाह में पाया जा सकता है।

जिस प्रकार काव्य और सगीत में तात्त्विक दृष्टि से अन्त सबध और प्रभूत साम्य है, उसी प्रकार तुलनात्मक अध्ययन करने पर कुछ कवियों और संगीतकारों में पर्याप्त साम्य दिखाई पड़ता है। पाश्चात्य विचारकों ने कुछ कवियों और संगीतकारों को एक साथ लेकर ऐसे तुलनात्मक अध्ययन का अच्छा प्रयास किया है। डब्ल्यू० आर० एस० मेण्डल का कहना है कि बीसवीं शताब्दी में जिस तरह कवियों के बीच टेनिसन रचना-शिल्प की दृष्टि से असाधारण हैं, उसी तरह बीसवीं शताब्दी में संगीतकारों के बीच मेण्डलसन शिल्प-नैपुण्य की दृष्टि से अप्रतिम है। शेक्सपीयर, टेनिसन, कीट्स और ब्राउनिंग के अलावा भी अनेक ऐसे कवि हैं, जो संगीतकारों की तुलना में भले ही कुछ संगीतकला-विषयक विशिष्टताएँ न रखते हों, किन्तु, कवि होने के नाते संगीत-जैसी काव्येतर कला से काफी रुचि रखते थे। उदाहरण के लिए हम बायरन का स्मरण कर सकते हैं। १८१८ ई० में बायरन की 'द बाल्ड . एन एपौस्ट्रोफिक हिम्' शीर्षक कविता छपी थी, जबकि 'वाल्स' के नाम से प्रसिद्ध इस जर्मन चक्रनृत्य का प्रवेश इंग्लैण्ड में १८१८ ईस्वी से मात्र एक दशक पूर्व हुआ होगा। पाश्चात्य संगीत में 'रोमाण्टिक म्यूज़िक' का अन्य भगिनीललित कलाओं, विशेषकर, काव्य और चित्रकला से घनिष्ठ सबध है। प्रायः ऐसा पाया जाता है कि प्रत्येक कला अपने रोमाण्टिक युग में अधिक प्रभावित रहती है। इसीलिए रोमाण्टिक युग की कविता भी काव्येतर कलाओं से विशेष सबध रखती है। फलस्वरूप, प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन को हिन्दी की रोमाण्टिक कविता (छायावाद) के विशेष सन्दर्भ में प्रस्तुत किया गया है।

सारांश यह है कि रोमाण्टिक युग की कला में अन्य भगिनी कलाओं के प्रमुख

१. The Selected Poetry of Lord Byron, edited by Leslie A. Marchand, New York, 1951, pages 399-406.

नत्वा तो अपने-आपमें नमाविष्ट करने की विशेष प्रवृत्ति रहती है। उदाहरण के लिए रोमाण्टिक युग के पाश्चात्य संगीत में हम काव्यकला की तत्कालीन नमस्त्र प्रवृत्तियों का आधान पाते हैं। लनार्ड जी० रैट्नर ने पाश्चात्य संगीत कला का मूल्यांकन प्रस्तुत करते हुए रोमाण्टिक युग के इस कला-मगम की चर्चा की है।^१ रोमाण्टिक युग का क्रमिक संगीत इस दृष्टि से और भी महत्त्वपूर्ण है। यो उन्नीसवीं शताब्दी ने पूर्व भी संगीत कला में काव्यात्मकता और चित्रात्मकता का समावेश होता रहा था, किन्तु उन्नीसवीं शताब्दी में काव्य, चित्र और संगीत के तात्त्विक समीकरण को सिद्धान्तित महत्त्व दिया गया।^२ इस प्रकार यह स्पष्ट है कि पाश्चात्य संगीतकला के रोमाण्टिक युग में संगीत, काव्य और चित्र का बहुत गाढ़ा अन्तर्ग्रन्थन था। इतना ही नहीं, उस युग में अनेक संगीतकार, कवि और आलोचक थे। अतः इन संगीतकारों की रचना में हमें संगीत और काव्य के नयुक्त घरातल की अनुभूति और अभिव्यक्ति मिलती है। इसी युग में वेबर, बर्नियार्ज, शुमान और वाग्नेर-जैसे संगीत-विशारद हुए, जीनकी कारयित्री प्रतिभा साहित्य-मृज्जन की ओर भी उन्मुख रहती थी। दूसरी ओर, ई० टी० ए० हॉफमान जैसे स्वच्छन्दतावाद के प्रबल पक्षधर लेखक थे, जो साहित्य-मृज्जन के साथ ही संगीतकला के क्षेत्र में नवीन प्रयोग और नई रचनाएँ प्रस्तुत कर रहे थे। इस तरह इस युग में संगीत और काव्य अत्यन्त निकट आ गए (जैसे, हिन्दी साहित्य के भक्तिकाल में) तथा कवि और संगीतकार एक-दूसरे की विशेषताओं के विनिमय में तल्लीन हो गये। फलस्वरूप, संगीत के काव्यात्मक और काव्य के संगीतात्मक होने की एक विशेष प्रवृत्ति परवान पर पहुँच गई। कवियों ने शब्दों की शय्या संगीत के आधार पर निर्मित की और संगीतकारों ने शब्दों की संगीत का वाहक बना लिया। इस युग में काव्य और संगीत ही नहीं, बल्कि सभी ललितकलाओं के तात्त्विक मगम का प्रकर्ष वाग्नेर की रचनाओं में मिलना है। वाग्नेर ने अपनी प्रसिद्ध कृति 'द आर्ट ऑफ़ द म्यूजिक' में ललितकलाओं में इस तात्त्विक समागम का सिद्धान्तिक निरूपण किया है।

इसी तरह पाश्चात्य संगीत में गवादी वर्णों को महत्त्व देने के बाद जिस प्रभाववादी संगीत का श्रीगणेश हुआ, उसका प्रभाववादी चित्रकला और प्रतीकवादी कविता में उल्लिखित नया है। तात्त्विक और प्रवृत्तिगत साम्य की बात

^१ Leonard G. Ratner, Music—The Listener's Art, New York, 1957, page 200

^२ Leonard G. Ratner, Music—The Listener's Art, New York 1957, page 230.

अलग रही, पाश्चात्य प्रभाववादी संगीत का नामकरण ही चित्रकला की उस धारणा के अनुकरण पर किया गया है, जिसका नेतृत्व प्रभाववादी चित्रकार कर रहे थे। ये चित्रकार जिस प्रकार अपनी कृतियों में बिन्दुचित्रण के द्वारा धूप-छाँही छाया-छवि को पैदा करते थे, उसी प्रकार प्रभाववादी संगीतकार भी छोटे-छोटे स्वन-वृत्तो और विरल खण्डित स्वर-संगतियों के द्वारा नाद-सौन्दर्य की प्रभावान्विति का सृजन कर रहे थे। इसी तरह प्रतीकवादी कवियों की कविताओं ने प्रभाववादी संगीत को पर्याप्त सामग्री प्रदान की। कहा जाता है कि वर्लेन, मलार्मे, मेटर्लिक इत्यादि की प्रतीकवादी रचनाओं ने प्रभाववादी संगीतकारों के लिए प्रेरणास्रोत का काम किया। इनके द्वारा प्रयुक्त व्यञ्जनाप्रधान छाया-रथ-वाली शैली प्रभाववादी संगीतकारों के लिए बहुत प्रभावक सिद्ध हुई। प्रभाववादियों की संगीत-शैली और प्रतीकवादियों की काव्य-शैली ने मिलकर स्वन-सम्पदा के द्वारा शब्द-बिम्बों में अर्थातिशय भरने की नवीन सभावनाएँ प्रस्तुत की। फलस्वरूप, काव्य-संगीत का अलंकार बन गया और संगीत काव्य का शोभादायक गुण।

हिन्दी से सबद्ध भारतीय साहित्य और कला की परम्परा में भी हम काव्य और संगीत के बीच तात्त्विक अन्तःसंबंध के कारण पर्याप्त निकटता पाते हैं। विशेषकर तेरहवीं से सोलहवीं शताब्दी तक अमीर खुसरो, गोपालनायक, हरिदास, बैजू बावरा और तानसेन-जैसे अनेक संगीतज्ञ कवि हुए, जिन्होंने अपनी रचनाओं से काव्य और संगीत का बड़ा ही मधुर मेल उपस्थित कर दिया। हिन्दी साहित्य का भक्तिकाल काव्य और संगीत की दृष्टि से अभूतपूर्व है। भगवान् की लीला के अनुगायन में भक्त कवियों द्वारा रचे गये लीला के पद संगीतज्ञ कवियों के 'ध्रुपद' की तरह ही अपने-आपमें संगीत-सौष्ठव लिये हुए हैं।^१

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि यद्यपि संगीत में स्वर और ताल-साधना प्रधान होती है और काव्य में शब्द-साधना के साथ वर्ण एव मात्रा-गणना प्रधान होती है, तथापि इन दोनों में अनेक तात्त्विक संबंध हैं। इसीलिए यह कहा जाता रहा है कि 'कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत स्वर के रूप में कविता है।' सचमुच काव्य और संगीत ही नहीं, प्रत्येक कला अपने चरम विकास के क्षणों में अन्य भगिनी कलाओं का आश्रय ग्रहण करती है। कलाओं के इस पारस्परिक आश्रय की दृष्टि से भारत की मध्यकालीन कलाएँ भी महत्त्वपूर्ण हैं।^२

१. नर्मदेश्वर चतुर्वेदी, संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, १९५५, पृ० १०।

२. "कलाओं के अपूर्व समन्वय द्वारा भावों की जैसी सूक्ष्म तीव्रतम अभिव्यञ्जना भारत में उस समय (मध्यकाल में) हुई, विभिन्न कलाओं का वैसा मणिकाचन संयोग विश्व के इतिहास में अन्यत्र प्रायः देखने को नहीं मिलता है। संगीत और साहित्य के इस अपूर्व समन्वय

यहाँ यह ध्यातव्य है कि काव्य और संगीत का एक-दूसरे के अभाव में भी स्वतंत्र व्यक्तित्व सन्तुष्ट है। जिस तरह इन दिनों हम (अपेक्षाकृत) संगीत से मुक्त कविता को पाते हैं, उसी तरह संगीत भी काव्य में गर्वशायी मुक्त और पृथक् हो सकता है। संगीत का शास्त्रीय पक्ष इसे सिद्ध करता है कि संगीत शब्द (जो काव्य की सम्पत्ति है) में रहित होकर भी भावाभिव्यक्ति में सफल होता है। गायको में प्रचलित तराना-शैली से यह बात समर्थित होती है। अर्थ-हीन नोम् तननन् देरेना-जैने म्पर-वर्ण-समूहों में गायक भावोद्दीपक संगीत की मृष्टि कर लेते हैं। किन्तु, यह तो संगीत का आशिक और अपेक्षाकृत अमूर्त रूप है। अतः हमारा आशय यह नहीं है कि काव्य के बिना संगीत और संगीत के बिना काव्य की स्थिति सन्तुष्ट नहीं है, बल्कि हमारा आशय यह है कि प्रभाव-वृद्धि के लिए दोनों का गारम्भिक सम्प्लवन अत्यावश्यक है। अर्थात् भावपूर्ण शब्द-योजना (जो काव्य की निधि है) के अभाव में संगीत उसी प्रकार कम प्रभावोत्पादक होता है, जिस प्रकार संगीत के अभाव में काव्य।

हिन्दी साहित्य में काव्य और संगीत के तात्त्विक अन्तर्बन्ध पर अन्य कलाप्रों के पारस्परिक अन्तर्बन्ध की अपेक्षा अधिक विचार किया गया है। जैसे, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कविता को विवेचित करते समय इसके साथ संगीत के सम्प्लवन को निद्दिष्ट करते हुए लिखा है—“काव्य एक बहुत ही व्यापक कला है। जिस प्रकार मूर्त विधान के लिए कविता चित्रविद्या की प्रणाली का अनुसरण करती है, उसी प्रकार नाद-सौष्ठव के लिए वह संगीत का कुछ-कुछ गढ़ारा लेती है। नाद-सौन्दर्य कविता की आयु बढ़ाना है। अतः नाद-सौन्दर्य का योग भी कविता का पूर्ण स्वरूप गढ़ा करने के लिए कुछ-न कुछ आवश्यक होता है।” उसी प्रकार हिन्दी की कई कृतियों में काव्य और संगीत के तात्त्विक अन्तर्बन्ध का प्रसंगानुसार उल्लेख मिलता है, जिनमें निम्नलिखित कृतियाँ उल्लेखनीय महत्त्व की हैं — ‘पल्लव’ की भूमिका, ‘परिमल’ की भूमिका, प्रसाद-कृत ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’, श्यामसुन्दर दाग-कृत ‘साहित्यालोचन’, रामनरेश त्रिपाठी-कृत ‘नृत्यमीदाम और उनकी

कविता' (दूसरा खण्ड), 'कविता-कौमुदी' (पाँचवाँ तथा छठा भाग), डॉ० विश्वम्भरनाथ भट्ट-कृत 'रत्नाकरः उनकी प्रतिभा और कला', डॉ० दीनदयालु गुप्त-कृत 'अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय', डॉ० मुन्शीराम शर्मा 'सोम'-कृत 'सूर-सौरभ', डॉ० हरवगलालशर्मा-कृत 'सूर और उनका साहित्य', नर्मदेश्वर चतुर्वेदी-कृत 'संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ', नर्मदेश्वर चतुर्वेदी-कृत 'कवि तानसेन और उनका काव्य', डॉ० उषागुप्त-कृत शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी के कृष्ण-भक्तिकालीन काव्य में संगीत, तथा डॉ० उमामिश्र-कृत 'काव्य और संगीत का पारस्परिक संबंध।' इन कृतियों में भी अन्तिम दो शोध-प्रबन्ध काव्य और संगीत के अन्तःसंबंधों के उद्घाटन की दृष्टि से हिन्दी साहित्य में विशेष महत्त्वपूर्ण हैं।

अब हम काव्य और संगीत के तात्त्विक अन्तःसंबंध के उपर्युक्त सैद्धान्तिक निरूपण को प्रयोग के निकष पर जाँचने के लिए किसी इतिहास-प्रसिद्ध कवि की कृतियों का व्यावहारिक अध्ययन प्रस्तुत करेंगे। ऐसे अध्ययन के लिए रवीन्द्रनाथ ठाकुर हमारे समक्ष सर्वाधिक उपयोगी सिद्ध होते हैं।^१ पहला कारण यह है कि इनकी कृतियों का अध्ययन काव्य और संगीत के अन्तःसंबंध की दृष्टि से करने पर हमारे सामने उक्त विषय से संबंध भारतीय चिन्ताधारा की एक पीठिका उपस्थित हो जाती है। दूसरा कारण यह है कि प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में कला-तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन जिस छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में किया गया है, उस छायावादी कविता पर रवि बाबू की कृतियों का ऋजु या प्रकारान्तर से प्रभाव माना जाता है। अतः इस प्रसंग में रवि बाबू के काव्य का अध्ययन हमें वह सैद्धान्तिक आधार भी प्रदान करेगा, जिसे ध्यान में रखकर हम इस शोध-प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड के प्रथम अध्याय में

१. डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल ने भी अपने शोध-प्रबन्ध के परिशिष्ट में कविता और संगीत की अन्तःसम्बद्धता पर संक्षेप में विचार किया है। द्रष्टव्य—आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम और सौन्दर्य, डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, परिशिष्ट न० २, पृ० ४८७-४८९।

२. रवि बाबू ने काव्य के साथ संगीत का बहुत ही घनिष्ठ सम्बन्ध माना है। इनकी दृष्टि में संगीत ललितकला का विशुद्धतम सर्वोच्च रूप है क्योंकि संगीत में सौन्दर्य की सर्वाधिक ऋजु अभिव्यक्ति होती है। इसलिए सच्चा कवि संगीत का आश्रय लेकर ही सृष्टि में न्याप्त सौन्दर्य का शब्दों के माध्यम से प्रेषण करता है—

"Music is the purest form of art, and therefore the most direct expression of beauty. Therefore the true poets seek to express the universe in terms of music"—*Rabindranath Tagore, Sadhana London, 1961, pages 141-142.*

प्रासवादी कवियों की सगीत-चेतना पर अच्छी तरह विचार कर सकेंगे ।

रवि वाबू के काव्य में सगीत का तत्त्व इतना अधिक है कि इनके काव्य-सगीत पर निग्रह ही नहीं, प्रवन्ध भी लिखे गए हैं । जैसे—शान्तिदेव घोष का 'रवीन्द्र सगीत' नामक प्रवन्ध । रवि बाबू की काव्य-चर्चा में इनके सगीत को इतना महत्त्व मिलने का एक कारण यह है कि काव्य-चेतना के मद्दश इनकी सगीत-चेतना में भी पर्याप्त मौलिकता है । निम्पन्देद्र, इनकी सगीत-चेतना पुरानी मान्यताओं से रूढ़ियों में पृथक् है । उदाहरणार्थ, इनका सगीत भावों के नवाद पर निर्भर है पुराने सगीत की तरह उस सुन-विस्तार पर नहीं, जिसे प्रायः लोग रागिनी की रूपा-कल्पना कहते हैं । अर्थात्, रवि बाबू का सगीत उन्मुक्त और निर्व्यक्तिक भाव-सगीत है । इसी तथ्य को हम शब्दान्तर ने कह सकते हैं कि इनके सगीत में स्वर-गठन की अपेक्षा भाव-रस की प्रधानता है । अतः इन्होंने अपने सगीत को राग-रूप या सुर-विस्तार से नहीं, बल्कि भाव-समृद्धि में रसोत्तीर्ण बनाया है ।^१ फलस्वरूप, रवीन्द्र-सगीत में हमें राग-रूप पर विशेष बल नहीं मिलता है । इन्होंने राग-रागिनी की रूप-सृष्टि से भाव को अधिक महत्त्व दिया है और भाव की तुलना में रूप-सृष्टि को गौण स्थान दिया है ।^२ इस तरह रवीन्द्र-सगीत में हमें न रागिनी की मूल स्वर-गठन-प्रणाली की ओर कोई विशेष अनिवार्यता मिलती है और न राग-रागिनी के व्याकरणगत शास्त्रीय नियमों का कठोर निर्वाह ।

मतलब यह कि प्राचीन भारतीय सगीत के प्रति इनकी धारणा दोलाचल स्थिति में है। एक ओर इनकी रचनाओं से ऐसा प्रतीत होता है कि इन्होंने प्राचीन भारतीय सगीत के नियमों पर निर्मम भाव से आघात किया है, किन्तु दूसरी ओर इन्होंने 'सगीत और भाव' शीर्षक निबन्ध में अपने सगीत-सिद्धान्त को जिस प्रकार उपस्थित किया है, उससे यह सिद्ध होता है कि रवीन्द्र-सगीत को भारतीय प्राचीन सगीत से पृथक् मानकर देखना उचित नहीं है। उपर्युक्त सैद्धान्तिक स्वीकृति के अलावा इन्होंने व्यवहार में भी गीत-रचना में कहीं-कहीं भारतीय सगीत-शास्त्र से सहायता ली है। जैसे, इन्होंने कई गीतों की सुर-योजना और छन्द-वैचित्र्य के आधान में उच्चाग सगीत की राग-रागिनी से पर्याप्त सहायता ली है। विशेषकर हिन्दी प्रदेश में प्रचलित ध्रुपद के अनुकरण पर इन्होंने कई गीतों का स्वर-मडान बाँधा है। इन्हें भारतीय राग-रागिनियों में भैरवी की तरह ध्रुपद से भी प्यार था, कारण, ध्रुपद भारतीय सगीत की एक ऐतिह्यसम्मत गायन-पद्धति है और, दूसरे, ध्रुपद जोड़ासाँको के ठाकुर-परिवार को अत्यन्त प्रिय रहता आया है। यो, विपुल राशि में गीतों की रचना करने के कारण इन्होंने सगीत के क्षेत्र में भी अनेक प्रयोग किये हैं। अतः भैरवी और ध्रुपद के साथ कुछ और राग इनके प्रिय रागों की सूची में गिने जा सकते हैं, जैसे—विहाग, खम्बाज और इमन। तदनन्तर, सगीत-सचेत कवि होने के कारण इन्होंने अपनी मौलिक प्रतिभा के द्वारा सगीतशास्त्र की राग-रागिनियों से सहायता लेकर नूतन प्रयोग के रूप में अनेक मिश्र सुरों की सृष्टि की है। जैसे, इन्होंने 'उवंशी' शीर्षक कविता का स्वयं ही मिश्र कानडा रागिनी में सस्करण किया था। इसी प्रकार इन्होंने 'आजिंशरत तपने प्रभात स्वपने' से प्रारम्भ होने वाले गीत में योगिया-विभास राग का मिश्रित प्रयोग किया है। सामान्यतः योगिया और विभास भिन्न प्रकृति के राग हैं, किन्तु, रवि बाबू ने अपनी सगीत-प्रतिभा के योग से इन दोनों को मिलाकर एक अपूर्व सुर-सौन्दर्य की सृष्टि की है।^१

इस प्रकार रवीन्द्रनाथ ठाकुर के काव्य-सगीत पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने से काव्य और सगीत का तात्त्विक अन्तःसंबन्ध और भी स्पष्ट हो जाता है। कविता में सगीत जब काव्यत्व की रक्षा करते हुए सुनियन्त्रित ढंग से समाहित हो जाता है, तब कविता की प्रेपणीयता और मण्डन-शिल्प में एक चमत्कार आ जाता है। इसीलिए रवि बाबू कविता और सगीत के उत्कर्ष-विधायक अन्तःसंबन्ध को स्वीकार करते हुए भी काव्य में सगीत के सुनियन्त्रित आगम के

१. श्री प्रफुल्ल कुमार दास, रवीन्द्रनाथेर सगीतचेतनार सूचनाय ज्योतिरिन्द्रनाथेर प्रभाव, रवीन्द्रायन, सम्पादक, पुलिनविहारी सेन, वाक् साहित्य, कलकत्ता, पृ० २०१।

प्रति सचेत थे। यही नहीं, काव्य-सगीत के विषय में उनकी कई सुचिन्तित मान्यताएँ थीं। जैसे, काव्य-सगीत के अन्तर्गत ये तान-विस्तार के मयम के पक्ष-पानी के घोर राग-सगीत के क्षेत्र में पुनरुक्ति-वर्जन के हिमायती थे। काव्य-सगीत के विषय में उनका यह आदर्श था कि काव्य का सगीत ऐसा होना चाहिए, जिससे उसके गुर के भीतर से काव्य का भाव सम्पूर्ण रूप में प्रस्फुटित हो सके। इस दारिद्रीक सगीत-चेतना के कारण इन्होंने कई गीतों में छन्द के साथ ताल का विविध निर्वह किया है। जैसे—‘हेलाफेला सारा बेला ए कि मेला आपन मने’ में प्रारम्भ होने वाले गीत में इन्होंने आठ खेमटा ताल का नफ्तन प्रयोग किया है।^१ इसी प्रकार ‘ऊ केन चूरि करे चाय’ या ‘दू जने देखा ठल मधू याभिनी रे’ जैसे गीतों में इन्होंने छन्द के साथ ताल के जिस समप्रयोग का परिचय दिया है, वह उनकी सगीत-चेतना का प्रमाण है। किन्तु, ताल के प्रति स्नेह रगते हुए भी इन्होंने काव्य के काव्यत्व को सुरक्षित रखने के लिए तान के परिमाण के औचित्य का ध्यान रखा है। अतः इन्होंने अपनी ताल-योजना को गुन, दोगुन, चौगुन, बाँट इत्यादि से बोझिल नहीं बनाया है। आशय यह है कि ताल-वैविध्य या ताल-वैविध्य को इन्होंने अपने गीतों के भाव-प्रकाश को समृद्ध करने के लिए ही स्वीकार किया है।

प्राचीन भारतीय सगीत के ग्रहण-वर्जन और अनेक नूतन प्रयोगों के कारण रवि बाबू के काव्य-सगीत को राज्येश्वर मिश्र ने बहुत अंश में ‘रोमाण्टिक’ अर्थात् ‘नव्यताविशेष’ माना है।^१ मच्चगुच, रवि बाबू ने काव्य-सगीत को जिस आत्मगत और आत्मनिष्ठ दृष्टिकोण से देखा, उसे रोमाण्टिक कहना ही उचित प्रतीत होता है।^२ कुल मिलाकर हम रवि बाबू की काव्य-सगीत-सबधी उन प्रमुख मान्यताओं को निम्नलिखित ढंग में उपस्थित कर सकते हैं, जिनसे व्यावहारिक अंगतन पर काव्य और सगीत का तात्त्विक अन्त नवध प्रमाणित होता है—

क—काव्य-सगीत के तान-विस्तार को सयत होना चाहिये ।

ख—काव्य-सगीत का सौन्दर्य 'परिमिति' में ही निखार पाता है ।

ग—काव्यगत सगीत का उद्देश्य काव्य के भाव-प्रकाश को सुषमा प्रदान करना है ।

इस तरह सभी ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसंबन्ध और पारस्परिक समागम का सैद्धान्तिक विवेचन सोदाहरण समाप्त हुआ । इस विवेचन में हमने पाया कि चित्र, सगीत और काव्य में तात्त्विक समागम की क्षमता उत्तरोत्तर बढ़ती गई है । स्थापत्यकला और मूर्तिकला अपनी स्थूलता के कारण तात्त्विक समागम के इस उच्च घरातल पर पहुँचने में पश्चात्पद रह जाती हैं । अतः प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में व्यर्थता से अलग रहकर सुनिर्णीत मूल्यांकन के लिए चित्र, सगीत और काव्य को ही अधिकतर ध्यान में रखा गया है तथा स्थापत्य एवं मूर्तिकला का केवल प्रसंगवश उल्लेख किया गया है । इस सन्दर्भ में यह स्मरणीय है कि 'लाडकून' के प्रसिद्ध लेखक लेसिंग और 'न्यू लाडकून' के लेखक इविंग बैबिट जैसे अनेक कला-विचारक उक्त विश्लेषण के विपरीत यह धारणा रखते हैं कि इस पारस्परिक प्रभाव और तत्त्व-संगम की दृष्टि से कलाओं पर विचार करना उचित नहीं है, क्योंकि इससे अनेक प्रकार की भ्रान्तियाँ पैदा होती हैं । किन्तु, कला का इतिहास इसका साक्षी है कि किस प्रकार भगिनी ललितकलाओं ने अपने रूप और तत्त्व से एक-दूसरे को प्रभावित किया है । अतः मेरा विनम्र मत है कि इस तात्त्विक अन्तःसंबन्ध की दृष्टि से कलाओं पर अवश्य विचार किया जाना चाहिये ।

हिन्दी साहित्य में अब तक ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध या पारस्परिक अन्तरावलम्बन पर कोई व्यवस्थित कार्य नहीं हो सका है । इसका एक प्रमुख कारण यह है कि संस्कृतकाव्यशास्त्र या हिन्दी के अलावा अन्य आधुनिक भारतीय भाषा-साहित्य में ऐसे तात्त्विक सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की कोई तगड़ी परम्परा नहीं है । प्राचीन आचार्यों के बीच भरत के 'नाट्यशास्त्र', राजशेखर की 'काव्य सीमांसा' और अभिनव गुप्त की कृतियों में प्रसंगवश ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध का निर्देश मिलता है । संस्कृत काव्यशास्त्र में ललितकलाओं के अन्तःसम्बन्ध पर कम विचार किये जाने का प्रधान कारण यह है कि यहाँ काव्य की गणना विद्या में और कलाओं की गणना उपविद्या में की जाती थी । इस वर्ग-भेद के कारण यहाँ काव्य-शास्त्रीय विचारणा में कलाओं के विवेचन को उचित स्थान नहीं मिल सका । तथापि शास्त्रीय और व्यावहारिक—दोनों घरातलों पर संस्कृत साहित्य में भी अन्य कलाओं के साथ काव्य के अन्तःसम्बन्ध का संकेत मिलता है । शास्त्रीय घरातल पर राजशेखर के विचार बहुत महत्वपूर्ण हैं । राजशेखर का

मन्वन्त है कि यद्यपि काव्य या साहित्य विद्या है और कलाएँ उपविद्या है, तथापि काव्य और कलाओं के बीच एक अन्त सम्बन्ध है, क्योंकि कलाओं के मन्विषेय ने काव्य को जीवन मिलता है—“शब्दार्थयोर्ध्यावत्सहभावेन विद्या साहित्य विद्या । उपविद्यान्तु चतुःपट्टि । ताश्च कला इति विदग्धवाद । म आजीयः तावन्मय ।” अतः राजशेखर ने कवि-चर्चा का विवेचन करते समय कवियों की कलाओं के अनिवार्य अध्ययन का निर्देश दिया है—“गृहीत विशोपविद्य काव्यक्रियार्यं प्रयतेत । नामधातुपारायणे, अभिधानकोश, छन्दोविचिनि, अलङ्कारतन्त्र च काव्यविद्या । कलास्तु चतुःपट्टिरुपविद्या ।” उगी नरह आचार्य वामन ने भी ‘काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति’ में काव्य के उत्कर्ष के लिए अन्य कलाओं के साहाय्य का निर्देश किया है—“कलशास्त्रेभ्य कला-तत्त्वस्य सवित् । कला गीतनृत्यचित्रादिकास्तामामभिधायकानि शास्त्राणि प्रशागिलादिप्रणीतानि कलाशास्त्राणि । तेभ्य कलातत्त्वस्य सवित् सवेदनम् । न हि कलातत्त्वानुपलब्धो कलावस्तु सम्यक् निवद्धु शक्यमिति ।” तदनन्तर, व्यावहारिक या लोकप्रचलित घरातल पर संस्कृत साहित्य में अनेक ऐसी उक्तियाँ मिलती हैं, जिनमें काव्येतर कलाओं के साथ काव्य का अन्त सम्बन्ध समर्थित होता है । भर्तृहरि की इस पंक्ति—साहित्य सगीत कलाविहीन, मे लेकर दण्डी के ‘दशकुमार चरित’ के अष्टम उच्छ्वास की इस पंक्ति—‘बुद्धिश्च निमग्नपट्वी कलामु नृत्यगीतादिषु चित्रेषु काव्यविस्तरेषु प्राप्त विस्तारः’—तक काव्य और कलाओं का यही अन्त सम्बन्ध ध्वनित हुआ है । इसीलिए भामह ने काव्य को सभी शिल्पो और कलाओं का समवाय सिद्ध

करते हुए यह घोषणा की है—“न तच्छास्त्रं न सा विद्याः तच्छिल्पं न सा कला । जायते यन्न काव्याङ्गम् ।” इस विषय पर छोटी-छोटी चलचित्रियाँ के० एस० रामस्वामी शास्त्री, डॉ० राघवन, एस० कुप्पस्वामी शास्त्री, बलदेव उपाध्याय इत्यादि ने अपने ग्रन्थों में लिखी हैं । इधर आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध को उद्घाटित करने वाले कई विचारोद्बोधक निबन्ध लिखे हैं ।^१ आधुनिक हिन्दीतर लेखकों के बीच प्रयास की दृष्टि से असित कुमार हालदार की यूरोपेर-शिल्पकथा नामक पुस्तक उल्लेखनीय है, क्योंकि विवेचन के एक ही फलक पर इसमें कई ललितकलाओं (विशेषकर स्थापत्य, भास्कर्य और चित्रकला) के इतिहास को देखने की लघु चेष्टा की गई है । निश्चय ही इस पुस्तक में ललितकलाओं के आन्तरिक सम्बन्धों के उद्घाटन का तात्त्विक निवेश नहीं है, किन्तु, इसका प्रास्थानिक प्रयत्न इस दृष्टि से महत्वाकांक्षी है ।^२ तदनन्तर, हरिदास मिश्र के शोध-कार्य में भारतीय कला और सौन्दर्यशास्त्र से संबद्ध सामग्रियों की सूचीमात्र मिलती है ।^३ इसी तरह मर्दकर ने अपनी पुस्तक में कलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध का संकेत-मात्र प्रस्तुत किया है, कोई तात्त्विक विश्लेषण नहीं ।^४ इस दृष्टि से मराठी आलोचकों के बीच मर्दकर और नरहर कुरुन्दकर की तुलना में डॉ० सुरेन्द्र वार्लिंगे ने अधिक गम्भीर प्रयास किया है ।^५ हिन्दी में ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध पर एक महत्त्वपूर्ण कार्य करने का प्रयास डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री ने अपने शोध-प्रबन्ध में किया है,^६ किन्तु, इन्होंने काव्य एवं काव्येतर कलाओं के पारस्परिक अन्तःसम्बन्धों को उद्घाटित करने की जगह इनकी

-
१. क—कला में तथ्य, सत्य और यथार्थ, परिषद्-पत्रिका, पटना, वर्ष ३, पृ० ४४ ।
ख—कलाकार की सिसृक्षा और सर्जन-सीमा, त्रैमासिक आलोचना, दिल्ली, नवाक १, जुलाई १९६३, पृष्ठ ५ ।
ग—सिसृक्षा का स्वरूप, त्रैमासिक आलोचना, दिल्ली, नवाक २, अक्टूबर १९६३, पृष्ठ ५ ।
 २. असितकुमार हालदार, यूरोपेर शिल्पकथा, कलकत्ता विश्वविद्यालय प्रकाशन ।
 ३. *Haridas Mishra, Contribution to A Bibliography of Indian Art and Aesthetics, Visva-Bharti, Santiniketan, 1951.*
 ४. *B S Mardhekar, Two Lectures on an Aesthetic of Literature, Karnatak Publishing House, Bombay-2, 1944.*
 ५. डॉ० सुरेन्द्र वार्लिंगे, सौन्दर्य-तत्त्व और काव्य-सिद्धान्त, अनुवादक डॉ० मनोहर काले, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, सितम्बर १९६३ ।
 ६. डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री, सत्य शिव सुन्दरम्, राजस्थान विश्वविद्यालय की पी-एच० टी० की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध-प्रबन्ध, नवम्बर, १९५७ ।

अनन्वय विशेषताओं, पृथक्ताओं और व्यावर्तक गुणों को ही विवृत कर दिया है। अतः डॉ० तिवारी का अविकाश विवेचन हमारा प्रयोजन सिद्ध नहीं करता है। इसी तरह हिन्दी साहित्य में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी,^१ कोमल कोठारी,^२ तारिणी चरणदास 'चिदानन्द', लक्ष्मीधर वाजपेयी,^३ रामेश्वरलाल गण्डेलवाल^४ इत्यादि के निबन्धों में यत्र-तत्र ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध का निर्देश मिलता है।

अब हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध पर प्रस्तुत किये गए विचारों का निष्कर्ष इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं—

१ शैली, जिल्ह, अभिव्यक्ति-भंगिमा और प्रेपणीयता के माध्यम की दृष्टि में ललितकलाओं में चाहें जितनी भिन्नता हो, परन्तु, तत्त्व-समाग की दृष्टि से सभी ललितकलाओं में एक प्रच्छन्न अन्त-सम्बन्ध है।

२ ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध का मूलधार स्वर-बोध और वर्ण-बोध का पारस्परिक सम्बन्ध है। भारतीय प्रमाणवाद से यहाँ तक सिद्ध होता है कि वर्णबोध और स्वरबोध की तरह अन्य ऐन्द्रिय-बोध भी एक-दूसरे से सम्बद्ध हैं तथा उनका अधिकरणगत पारस्परिक विनिमय या विपर्यय चलता रहता है।

३ प्रत्येक कला अपने चरम विकास के क्षणों में अन्य ललितकलाओं का आश्रय अनिवार्य रूप से ग्रहण करती है। आशय यह है कि सभी कलाओं का स्वनय व्यक्तित्व सम्भव है, किन्तु, प्रभाव-वृद्धि और उत्कृष्टता के लिए विविध कला-मन्त्रों का पारस्परिक सम्बन्धन आवश्यक है।

४ सम्भीतापूर्वक विचार करने से यह पता चलता है कि चित्रकला, संगीतकला और काव्य में तात्त्विक समागम की क्षमता उत्तरोत्तर बढ़ती जाती है। स्थापत्यकला और मूर्तिकला अपनी स्थूलता के कारण तात्त्विक समागम में उम उच्च वर्गान्त में पहुँचने में पञ्चात्पद रह जाती हैं। अतः प्रस्तुत

शोधप्रबन्ध में व्यर्थता से अलग रहकर सुनिर्णीत मूल्यांकन के लिए चित्र, संगीत और काव्य को अधिकतर ध्यान में रखा गया है तथा स्थापत्य एवं मूर्तिकला का केवल प्रसंगवश उल्लेख किया गया है।

५. ललितकलाओं का अपेक्षाकृत अधिक तात्त्विक मिश्रण या विशेषकर काव्य, चित्र और संगीत को परस्पर निकट लाकर उनके कुछ तत्त्वों का अधिकतम मिश्रण स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति है। अंग्रेजी की रोमाण्टिक कविता या हिन्दी की छायावादी कविता में ही नहीं, अन्यत्र भी जब साहित्य-जगत् में स्वच्छन्दतावादी लहर चली है, तब वहाँ के साहित्य-सृजन में ललितकलाओं का अधिकतम मधुमेल छा गया है। सच तो यह है कि प्रत्येक कला अपने रोमाण्टिक युग में अन्य ललितकलाओं से अधिक प्रभावित रहती है। इसलिए रोमाण्टिक युग की कविता भी अन्य भगिनी कलाओं के प्रमुख तत्त्वों को समाविष्ट करने की विशेष प्रवृत्ति रखती है। फलस्वरूप, प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन को हिन्दी की रोमाण्टिक कविता (छायावाद) के विशेष सन्दर्भ में प्रस्तुत किया गया है।

६. हिन्दी साहित्य में अब तक ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध या पारस्परिक अन्तरावलम्बन पर कोई व्यवस्थित कार्य नहीं हो सका है, कारण, संस्कृत काव्यशास्त्र या हिन्दीतर आधुनिक भारतीय साहित्य में ऐसे तात्त्विक सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की कोई तगड़ी परम्परा नहीं है।

७. सभी ललितकलाओं के बीच एक तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध रहने के कारण कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन अपेक्षित है। कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्येतर ललितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ में रखकर किया जाता है जबकि कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्येतर कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ से पृथक् रखकर या उस तात्त्विक सन्दर्भ की उपेक्षा करके किया जाता है। किन्तु, कविता के काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में अन्योन्याभाव सम्बन्ध नहीं है, क्योंकि कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में प्रसंगानुसार काव्यशास्त्र की नामश्रियों का उपयोग किया जाता है, यद्यपि इसके विनोम में काव्यशास्त्र का स्वतन्त्र व्यक्तित्व उपहृत हो जाता है।

८. नदनन्तर, कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कन्ते समय काव्येतर ललितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ को ही ध्यान में रखा जाना है, क्योंकि एक व्यक्ति के लिए सभी ललितकलाओं के सभी सन्दर्भों को ध्यान में रखना तथा उनका प्रामाणिक विवेचन करना असम्भव-ना है।

सौन्दर्य

सौन्दर्य

प्रत्ययीकृत पुनः प्रत्यक्ष (आइडियलाइज्ड रिप्रेजेंटेशन) में ललितकलाओं का सौंदर्य-बोध छिपा हुआ है। अतः 'सुन्दर' की अभिव्यक्ति या 'सौंदर्य' का विवर्द्धन कला का उद्देश्य है। वास्तविकता यह है कि कला में हमें स्रष्टा (कलाकार) की चेतना के मुग्ध सवेग का समग्र मानव-चेतना तक आशु सक्रमण मिलता है। और, यह सक्रमण सौंदर्य-स्फूर्ति के सहारे निष्पन्न होता है। ललित-कला (चारुकला) की तरह उपयोगी कलाओं (कारुकला) में भी सौंदर्य-बोध का महत्त्व है। वस्तुतः प्रत्येक कला कलाकार की मनःस्थिति अथवा आत्मानुभूति का एक आन्तरिक अंश है। बाह्य उपादानों से उसका तात्त्विक नहीं, अभिव्यक्तिगत संबंध है। कलाकार की अनुभूतियों में सुरक्षित अमूर्त कला जब प्रत्यक्षीकरण के माध्यम से मूर्त बनने लगती है, तब सासारिक उपादानों की आवश्यकता होती है। अतः उपयोगी कलाओं में भी आवश्यक उपादानों के प्रस्तुत रहने पर उन्हें समजस सगठन, आकारिक अनुपात और नयनाभिरामता प्रदान करने के लिए कलाकार को अपनी शिल्प-रुचि तथा सौंदर्य-बोध का प्रयोग करना ही पड़ता है।

इस सन्दर्भ में दूसरी व्यावहारिक बात यह है कि सौंदर्य-दृष्टि से कला में मुख्य और गौण अथवा अल्प और विराट् का कोई भेद नहीं होना चाहिये। उदाहरणार्थ, किसी नाटक में एक चयनिका का सफल अभिनय करने के लिए उसी तरह उत्कृष्ट कला-चेतना की आवश्यकता है, जिस तरह नायिका की भूमिका में उपस्थित होने के लिए; क्योंकि कला के सौंदर्य की इकाइयाँ अपने आपमें विशिष्ट न होकर सापेक्षिक दृष्टि से विषय के प्रस्तुतीकरण में सन्दर्भात्मक महत्त्व रखती हैं। यह अवश्य है कि कला में प्रस्तुत सौंदर्य के आलम्बन-विधान में रुचि-भेद क्रियाशील रहता है। अतः कला-सृजन और कला-भावन में, क्रमशः, स्रष्टा और सहृदय की स्वाद-रुचि का सापेक्षिक महत्त्व है। आधुनिक सौंदर्य-प्रधान कलानुचिन्तन से बहुत पूर्व प्लेटो ने इस आश्रयगत रुचि-भेद को सकेतित किया था। किन्तु, इस मान्यता को कुछ सीमाओं के साथ ही स्वीकृत होना चाहिये, क्योंकि आत्मरुचि-निर्भर व्यक्ति अपनी ऊर्णनाभ कल्पनाओं से उच्चकोटिक कला का सृजन अथवा चयन नहीं कर सकता। अतः कला की सृजन-क्षमता के

लिए कल्पना, भावना अथवा सवेग में अशत वस्तुप्रत्ययनेयता आवश्यक है।^१

कुछ विचारको की दृष्टि में सौंदर्य पूर्णतः वस्तुनिष्ठ है।^२ इसलिए वह प्रत्यक्ष-बोध से प्रभावित है। प्रत्यक्ष के लिए अन्तःकरण और इन्द्रिय, दोनों का वस्तु के साथ सन्निकर्ष या संयोग होना चाहिये। इस प्रत्यक्ष की मात्रा इन्द्रियो की शक्तता-अशक्तता और अच्छाई-बुराई पर निर्भर है। इन्द्रिय एक प्रकार की शक्ति है, जिसमें बाहरी वस्तु, जैसे अथवा दृश्य से प्रभावित होने तथा उनको प्रभावित करने की क्षमता है। सेन्द्रिय होने के कारण ही, अर्थात् प्रत्यक्षीकरण के माध्यम की विशेषता के कारण ही हम व्यक्तियों में 'सौंदर्य' के प्रभाव से मुग्ध होने तथा मुग्ध को प्रभावित करने में स्तर अथवा मात्रा की भिन्नता पाते हैं। इसलिए व्यक्ति के सौंदर्य-बोध की भिन्नता भी इसका पुष्कल प्रमाण पेश करती है कि सौंदर्य का संबंध सेन्द्रिय प्रत्यक्ष से है।

इस मान्यता को स्वीकृत करने पर एक दूसरा तथ्य स्वयं उद्घाटित होता है—वह है, सौंदर्य के ग्रहण में अन्तःकरण का योग। अन्तःकरण के योग की आवश्यकता दो अवस्थाओं में है—एक सौंदर्य की प्रत्यक्षावस्था में, दूसरे उसकी स्मृति में। पहली अवस्था में इसलिए अन्तःकरण का योग चाहिये कि अन्य-मनस्क होने की दशा में—चित्त कहीं और लगे रहने की अवस्था में—सौंदर्य के अवलोकन में मन नहीं रमता है। दूसरी अवस्था में अर्थात् स्मृति-दशा में—अन्तःकरण का योग इसलिए चाहिए कि इसमें सौंदर्य का वास्तविक आलम्बन अन्तर्हित रहता है।^३ इस द्वितीयावस्था की उद्भूति प्रथमावस्था में ही निहित है। सौंदर्य-भावना में यही वह स्थल है, जहाँ 'आइडिया' और 'इमेज' में एतत्त्व अथवा मन्तुलन रहता है। इन दोनों में यदि भागवत पौर्वापर्य माना जाए, तो 'आइडिया' कारण और 'इमेज' कार्य होगा। इसी विचार-गहरी पर यह स्थापना निर्भर है—“इमेज इज द रियलाइजेशन ऑफ एन आइडिया इन ए मिंगल मॉड्येसट।” किन्तु, कुछ विचारको की दृष्टि में 'इमेज' और 'आइडिया' के बीच वस्तुगत पौर्वापर्य है, जिसके अनुसार प्रथम कारण और द्वितीय कार्य है। इसमें नियतपूर्ववर्तित्व के साथ-साथ अविनाभाव है।

२. टॉमस रीड—सौन्दर्य आध्यात्मिक चैतन्य है ।

३. रस्किन—सौन्दर्य ईश्वर की विभूति है । रस्किन ने मनुष्य में दो वृत्तियाँ मानी हैं—सहज वृत्ति और काल्पनिक वृत्ति । सहज वृत्ति के अन्तर्गत ही सौन्दर्य-बोध आता है । इन्होंने सौन्दर्य की दो श्रेणियाँ मानी हैं—‘टिपिकल’ और ‘वायटल’ । इन्होंने फिर ‘वायटल व्यूटी’ के भी दो भेद माने हैं—‘रिलेटिव’ और ‘जेनेरिक’ ।^१

इंग्लैण्ड के ‘फॉर्मेलिस्ट’ विचारको में निम्नलिखित प्रमुख हैं—

१. एडिसन—सौन्दर्य परिवेश और सगति का फल है ।

२. होगार्थ—सौन्दर्य वस्तु-विशेष के अंगों के सन्धिवन्ध, प्रयुक्तियों की रजकता और अनुक्रम में विद्यमान रहता है ।

३. बर्क—वस्तु-विशेष की वर्णगत चारुता, आगिक कोमलता और उज्ज्वलता ही सौन्दर्य है ।

४. बेन—सौन्दर्य सोद्देश्य होता है । हमारा वह सवेग जो जीवन के प्रयोजनों से परे रहता है, सौन्दर्य कहलाता है ।

५. एल्सन—सौन्दर्य विचारों का प्रवाह है ।

च—रूस

१. चनीशेव्सकी—सौन्दर्य ही जीवन है ।

२. बेलिन्स्की—सौन्दर्य सामाजिक जीवन के जीवत यथार्थ का ऐसा प्रतिबिम्ब है, जो हमें आनन्द ही नहीं देता, प्रगतिशील होने की प्रेरणा भी देता है । सौन्दर्य के सबध में ऐसी ही धारणा हर्जें और दोब्रोल्बूबाक की भी है ।^२

संक्षेप में पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास का यही देशाधार विवेचन है ।^३ उपर्युक्त विचारकों के अलावा सौन्दर्यशास्त्र के कुछ अन्य आधुनिक

१. ‘लैक्चर्स ऑन आर्ट’, जॉन रस्किन, जार्ज एलेन, १९०४ ।

२. बेलिन्स्की की कलागत मान्यताओं के सक्षिप्त परिचय के लिए द्रष्टव्य—त्रैमासिक आलोचना, अंक १, अवतूवर १९५३ में ‘बेलिन्स्की की मान्यताओं का विकास’ शीर्षक निबन्ध, पृ० ११२-११८ ।

३. जेम्स एच० कजिन्स ने पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास को तीन धाराओं में बाटा है—१. ‘एस्थेटिकल मॉनिज़्म’, २. ‘एस्थेटिकल डुआलिज़्म’ और ३. ‘एस्थेटिकल ट्रिनिटारियनिज़्म’ । प्रथम धारा में मुख्यतः सुकरात और प्लेटो आते हैं, जिनके सौन्दर्य-दर्शन

ग—जर्मनी

- १ बाउमगात्तेन—प्रकृति-सौन्दर्य का चरम प्रतिमान है। इसलिए प्रकृति का अनुकरण ही सौन्दर्य-सृजन है।
- २ फाण्ट—(इन्होंने ही 'ट्रान्सेण्डेण्टल एस्थेटिक्स' की स्थापना की। इनके अनुसार) सौन्दर्य विन्ननशील धारणा का आनन्द है। इसका अस्तित्व वस्तु-निष्ठ नहीं है किन्तु, इसका उद्देश्य नैतिक शिवत्व का स्थापन है।
३. हीगेल—'आइडियल' की अभिव्यक्ति का प्रयास सौन्दर्य-सृजन है और इसका माध्यम अथवा अनुकरण ही सुन्दर है।
- ४ शापेनहावर—इच्छाग्रो अथवा 'प्लैटोनिक आइडियाज' का सम्मूर्तन ही सौन्दर्य है।
- ५ लैसिंग—सौन्दर्य अभिव्यक्ति में नहीं, वस्तु, विधान और पद्धति में है। इन्होंने केवल चित्रकला और कविता को दृष्टिपथ में रखते हुए सौन्दर्य पर विचार करने की चेष्टा की है।

घ—इंगलैण्ड

सौन्दर्य के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को प्रारम्भ करने का श्रेय इंगलैण्ड के सौन्दर्यशास्त्रियों को है। ये सौन्दर्यशास्त्री मुख्यतः दो निकाय के हैं—'आइडियलिस्ट' (अर्थात् इण्ट्यूशनलिस्ट) और 'फॉर्मलिस्ट' (अर्थात् एनालिटिकल प्योरिस्ट)। प्रथम निकाय के विचारक सौन्दर्य को विश्लेषण में परे मानते हैं, क्योंकि सौन्दर्य का विश्लेषण नहीं हो सकता, चूँकि वह वस्तु का एक अखण्ड गुण है। किन्तु, 'फॉर्मलिस्ट' विचारकों का कथन है कि सौन्दर्य का विश्लेषण हो सकता है, क्योंकि उनका मवय वस्तु-विशेष के आकृति-विधान में है।

इंगलैण्ड के 'आइडियलिस्ट' विचारकों में ये प्रधान हैं—

- १ शैप्टमबरी—सौन्दर्य और परम विभु एक हैं।

२. टॉमस रीड—सौन्दर्य आध्यात्मिक चैतन्य है ।

३. रस्किन—सौन्दर्य ईश्वर की विभूति है । रस्किन ने मनुष्य में दो वृत्तियाँ मानी हैं—सहज वृत्ति और काल्पनिक वृत्ति । सहज वृत्ति के अन्तर्गत ही सौन्दर्य-बोध आता है । इन्होंने सौन्दर्य की दो श्रेणियाँ मानी हैं—‘टिपिकल’ और ‘वायटल’ । इन्होंने फिर ‘वायटल व्यूटी’ के भी दो भेद माने हैं—‘रिलेटिव’ और ‘जेनेरिक’ ।^१

इंग्लैण्ड के ‘फॉर्मेलिस्ट’ विचारको में निम्नलिखित प्रमुख हैं—

१. एडिसन—सौन्दर्य परिवेश और सगति का फल है ।

२. होगार्थ—सौन्दर्य वस्तु-विशेष के अंगों के सन्धिवन्ध, प्रयुक्तियों की रजकता और अनुक्रम में विद्यमान रहता है ।

३. बर्क—वस्तु-विशेष की वर्णगत चारुता, आगिक कोमलता और उज्ज्वलता ही सौन्दर्य है ।

४. बेन—सौन्दर्य सोहेय्य होता है । हमारा वह सवेग जो जीवन के प्रयोजनों से परे रहता है, सौन्दर्य कहलाता है ।

५. एल्सन—सौन्दर्य विचारों का प्रवाह है ।

च—रूस

१. चनीशेव्सकी—सौन्दर्य ही जीवन है ।

२. बेलिन्स्की—सौन्दर्य सामाजिक जीवन के जीवत यथार्थ का ऐसा प्रतिबिम्ब है, जो हमें आनन्द ही नहीं देता, प्रगतिशील होने की प्रेरणा भी देता है । सौन्दर्य के सबंध में ऐसी ही धारणा हर्जें और दोब्रोल्न्यूबाक की भी है ।^२

संक्षेप में पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास का यही देशाधार विवेचन है ।^३ उपर्युक्त विचारकों के अलावा सौन्दर्यशास्त्र के कुछ अन्य आधुनिक

१. ‘लैक्चर्स आन आर्ट’, जॉन रस्किन, जार्ज एलेन, १९०४ ।

२. बेलिन्स्की की कलागत मान्यताओं के सक्षिप्त परिचय के लिए द्रष्टव्य—त्रैमासिक आलोचना, अंक १, अवतूवर १९५३ में ‘बेलिन्स्की की मान्यताओं का विकास’ शीर्षक निबन्ध, पृ० १९२-१९८ ।

३. जेम्स एच० कजिन्स ने पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास को तीन धाराओं में बाटा है—१. ‘एस्थेटिकल मॉनिज़्म’, २. ‘एस्थेटिकल डुआलिज़्म’ और ३. ‘एस्थेटिकल ट्रिनिटारियनिज़्म’ । प्रथम धारा में मुख्यतः सुकरात और प्लेटो आते हैं, जिनके सौन्दर्य-दर्शन

विचारक भी उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं, जैसे—ब्लाइव वेल, रक्स्टल, ओचे, इत्यादि। यहाँ पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के तात्त्विक पक्ष को समझने के लिए हीगेल और ओचे के सौन्दर्य-दर्शन पर विचार कर लेना अत्यावश्यक है, क्योंकि इन दोनों की सौन्दर्य-सवधी मान्यताओं ने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप को भूरिग प्रभावित किया है।

हीगेल का सौन्दर्य-दर्शन प्रत्यय-जगत् पर निर्भर है। इनके अनुसार दृश्य-मान जगत् आभास-मान है। अतः ये प्रत्यय (आइडिया) को ही विकास का मूल तत्त्व और यकिन मानते हैं जिस प्रकार वर्गों ने विश्व के मूल में 'एला-हिता' को, हबर्ट स्पेन्सर ने भूतात्मक सघटन (इण्टेग्रेशन ऑव मैटर) को, सेमूएल श्लेखरुडर ने अनिवार्य प्राकृतिक सवध (नैचुरल पाइटी) को, लाइब्लिच ने चिद्बिन्दु को और त्वायड मॉर्गन ने विभु शक्ति (इम्मानेण्ट फोर्स) को मूल तत्त्व माना है, उसी प्रकार हीगेल ने प्रत्यय को विकास का चरम तत्त्व माना है। अतः हीगेल का सम्पूर्ण सौन्दर्य-दर्शन या कला-सिद्धान्त प्रत्यय-जगत् पर निर्भर है।

हीगेनीय सौन्दर्यशास्त्र त्रयात्मक है। द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया के अनुसार इनके प्रत्यय का विकास सर्वत्र द्रिस्तगीय है, जिसे प्रायः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का हीगेनीय त्रय (हीगेलियन ट्रायड) कहा जाता है। मूल प्रत्यय अपने को तीन अवस्थाओं में प्रकट करता है—बाद, प्रतिवाद और समन्वय। इन तीन अवस्थाओं का व्यक्तिकरण तीन दार्शनिक धरातलों पर होता है—तर्क, प्रकृति और मन (माइण्ड)। इस प्रकार प्रत्यय तर्क, प्रकृति और मन—इन तीन धरातलों पर क्रमशः सूक्ष्मता में 'तर' में 'तम' की ओर बढ़ता जाता है। पुनः प्रत्यय मन तक पहुँचकर तीन अवस्थाओं में प्रकट होता है—'एम्बेडिड', 'अम्बेडिड' और 'एम्बोल्पूट'। जब प्रत्यय 'एम्बोल्पूट' की अवस्था में पहुँचता है, तब उच्च-स्तरीय कला की सृष्टि होती है। यहाँ यह ध्यान रखना है कि अधिकांश भारतीय कला-विचारक भी कला में 'एम्बोल्पूट' को महत्त्व देते हैं, जो 'सत्य शिव सुन्दरम्' की चित्परिचित त्रयी में व्यक्त होना रहा है।^१

प्रत्यय की उपर्युक्त तीन अवस्थाओं के अनुसार उनसे निर्मित कला भी क्रमशः तीन प्रकार की होती है—‘सिम्बॉलिक’, ‘क्लासिकल’ और ‘रोमाण्टिक’। प्रथम वर्ग में वास्तुकला, द्वितीय वर्ग में मूर्तिकला तथा तृतीय वर्ग में चित्र, संगीत और काव्यकलाएँ आती हैं। इन सभी कलाओं में, क्रमशः, आधार की सूक्ष्मता ऊर्ध्वगति से वर्द्धमान होती हुई अन्तिम तीन कलाओं (चित्र, संगीत और काव्य) में ‘एब्सोल्यूट’ को स्वायत्त कर लेती है। संक्षेप में हम हीगेल के सौन्दर्य-दर्शन को इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं—

थीसिस.....	एण्टिथीसिस.....	सिन्थीसिस
लॉजिक...	नेचर.....	माइण्ड
सब्जेक्टिव	ऑब्जेक्टिव.....	एब्सोल्यूट
सिम्बॉलिक	क्लासिकल	रोमाण्टिक
(वास्तुकला)	(मूर्तिकला)	(चित्र, संगीत और काव्य)

हीगेल के अनुसार ‘सिम्बॉलिक आर्ट’ अर्थात् वास्तुकला में सौन्दर्य-सृजन की दृष्टि से पिण्डीभूत मूर्तन की अधिकता रहती है।^१ अतः सिम्बॉलिक कला में दो प्रकार के दोष या अभाव रहते हैं। एक यह कि इसमें व्यक्त सौन्दर्य या प्रत्यय हमारी चेतना का नाममात्र के लिए स्पर्श करता है और, दूसरे, इसमें अभिव्यक्ति के माध्यम की स्थूलता बहुत अधिक रहती है। किन्तु, मूर्तिकला जैसी ‘क्लासिकल’ कला में इन दोनों अभावों का परिहार हो जाता है, क्योंकि ‘क्लासिकल’ कला में, हीगेल के अनुसार, सौन्दर्य अथवा प्रत्यय का उचित मूर्तन होता है। इसमें अभिव्यक्ति का स्वरूप उतना अधिक स्थूल नहीं रहता है। कुल मिलाकर ‘क्लासिकल’ कला में ‘ग्राइडिया’ तथा ‘इमेज’ की एक पारस्परिक अनुकूलता स्थापित हो जाती है और इन दोनों में एक समतोल निष्पन्न हो जाता है। किन्तु, कला का विकास इस स्तर पर आकर रुक नहीं जाता है। ‘क्लासिकल’ कला में भी कुछ दोष रह जाते हैं, जिनका परिष्कार ‘रोमाण्टिक’ वर्ग की कलाओं में ही हो पाता है। इस ‘रोमाण्टिक’ स्तर को हम कला-विकास की पार्यन्तिक दशा कह सकते हैं। ‘क्लासिकल’ कला में यह दोष रह जाता है कि उसमें सौन्दर्य या प्रत्यय की सूक्ष्मता का उत्पादन रहता है और प्रत्यय को पिण्डीभूत बनाने की विशेष प्रवृत्ति रहती है। अतः

१. “... this first type of art (the symbolic type of art) is rather a mere search after plastic configuration than a power of genuine representation” —Hegel The Philosophy of Fine Art, Volume I, translated by Osmaston, London, 1920, page 103.

कलात्मिक कला में जहाँ सौन्दर्य-मृज्जन की इन्द्रियग्राह्य मूर्तता की उच्चतम दशा मिलती है, वहाँ यह भी सच है कि इस कोटि की कला का व्यपदेश बहुत नशील होना है। आशय यह है कि मूर्ति-निर्माण-जैसी कलात्मिक कला सौन्दर्य अथवा प्रत्यय को सर्वत्र शारीरिक आकार की मूर्तता (एक प्रकार की भीमा) में बाँधना चाहती है, जबकि सौन्दर्य एवं अन्य प्रकार के प्रत्यय मनुष्य की अन्तर्मुख मनःचेतना में अवमिति रहने के कारण भीमाओं से परे हुआ करते हैं। इस प्रकार सौन्दर्य और प्रत्यय को शारीरिक आकार की लघु भीमाओं और अभिव्यक्ति की पिण्डीभूत दशाओं में ऊपर रखकर अपेक्षाकृत निस्सीम और कम मूर्त अभिव्यक्ति देने के लिए 'रोमाण्टिक आर्ट' की अवतारणा होती है, जिसके अन्तर्गत चित्र, संगीत और काव्य-कला की गणना की जाती है। रोमाण्टिक कला की विवेचना करते हुए हीगेल ने बहुत ही ललित ढंग से कहा है कि जेप दो प्रकार की कलाएँ जहाँ आत्मा या चेतना के तटवर्ती प्रदेशों में स्वर-उधर भटकती रह जाती हैं, वहाँ रोमाण्टिक कला आत्मा या चेतना की गहराइयों में उतरकर एक आध्यात्मिक क्रिया बन जाती है। अतः रोमाण्टिक कला का उद्देश्य 'सिम्बॉलिक' या 'कलात्मिक' कला की तरह सौन्दर्य के किसी अंग या मात्र ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष करा देना नहीं रहता है, बल्कि रोमाण्टिक कला में अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ ही आत्मा या चेतना के गहन अंशों की भी अभिव्यक्ति होती है। इसलिए हीगेल का मत है कि रोमाण्टिक कला की विकसित दशा में पहुँचकर मनुष्य का चेतन जगत् या आत्म-जगत् 'इदम्' के विवर्तन पर, रूपतन्मात्राओं में भावित बाह्य जगत् पर अपना प्रभुत्व स्थापित करना है और नव रोमाण्टिक कला का उद्देश्य अभिव्यक्ति की मूर्तता के ऐन्द्रिय प्रत्ययों में ऊपर उठ जाना है।¹ संक्षेप में हीगेल के उक्त विश्लेषण का निष्कर्ष यह है कि 'सिम्बॉलिक' कला में सौन्दर्य अथवा प्रत्यय की अपूर्ण और कलात्मक अभिव्यक्ति होती है; मानो, उस कोटि की कला सौन्दर्य की पूर्ण और कलात्मक अभिव्यक्ति के अन्वेषण में छटपटाकर रह जाती है। इस तरह 'सिम्बॉलिक' कला में विषय के अनुस्यू विधान की परिपूर्णता नहीं रहती है और उसकी अभिव्यक्ति में वस्तुनात्मिक पक्ष की प्रधानता हो जाती है। तदनुसार, कलात्मिक कला में विषय और विधान की समागता रहती है, सौन्दर्य या प्रत्यय और उसकी अभिव्यक्ति में आनुस्यू तथा अनुस्यूता निर्वाह रहता है, दूसरे शब्दों में, आत्मनायित्वा और वस्तुनायित्वा का समतोल रहता है। कला के तीन प्रकार अर्थात् रोमाण्टिक कला में हम 'सिम्बॉलिक'

कला का विलोम पाते हैं, क्योंकि इसमें अभिव्यक्ति-पक्ष का सूक्ष्म मण्डन विषय को आयत्त कर लेता है और सौन्दर्य या प्रत्यय का आत्मतात्रिक पक्ष विधान की वस्तुनिष्ठता को पराभूत कर देता है।^१ इसी दृष्टिकोण के आधार पर हीगेल ने कला की दो कोटियाँ निर्धारित कर दी हैं—वस्तुतात्रिक कला और आत्मतात्रिक कला, प्रथम कोटि में 'सिम्बॉलिक' और 'क्लासिकल' कलाएँ, अर्थात् स्थापत्य और मूर्ति कलाएँ आती हैं तथा द्वितीय कोटि में रोमाण्टिक कला, अर्थात् चित्र, काव्य और संगीत कलाएँ आती हैं।^२

हीगेल के इस वर्गीकरण पर कुछ विचारको ने आपत्ति उठाई है, क्योंकि यह वर्गीकरण उभयनिष्ठ आधार लेकर चलता है। एक ओर हीगेल का कहना है कि 'सिम्बॉलिक' वर्ग के अन्तर्गत वास्तुकला, 'क्लासिकल' वर्ग के अन्तर्गत मूर्तिकला और रोमाण्टिक वर्ग के अन्तर्गत चित्र, संगीत एवं काव्य कलाएँ आती हैं जबकि दूसरी ओर इनकी यह स्थापना है कि वास्तुकला (जो पूर्वोक्त वर्गीकरण के अनुसार 'सिम्बॉलिक' कला है) अपनी विकसित दशा में क्लासिकल और रोमाण्टिक भी हो सकती है। इसी तरह अन्य कलाएँ भी अपने विकसित-बोध के अनुसार उक्त तीनों दशाओं से गुजर सकती हैं। अतः वर्गीकरण के आधार की उभयनिष्ठता के कारण हीगेल का सम्पूर्ण वर्गीकरण ही अस्पष्ट लगता है। आलोचकों की धारणा है कि हीगेल द्वारा स्थापित वर्गीकरण का उक्त आधार ऐतिहासिक दृष्टि और दार्शनिक विश्लेषण की सफल सृष्टि है। जिन विचारको ने हीगेल की इस स्थापना को शका की आँखों से देखा है, उनमें शेस्लर, हर्टमान और त्सिमरमान प्रमुख हैं।^३ सौन्दर्य-विवेचन की दृष्टि से हीगेल के उपर्युक्त मन्तव्यों का निष्कर्ष यह है कि इन्होंने सौन्दर्य के प्रति दार्शनिक धरातल पर बहुत ही सूक्ष्म धारणाएँ व्यक्त की हैं। इनकी दृष्टि में सौन्दर्य प्रत्यय-जगत् की एक आत्मनिष्ठ विभूति है।

हीगेल के बाद पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप को प्रभावित करने वाले विचारको में क्रोचे का बड़ा ही महत्त्व है। अभिव्यजनावाद के माध्यम से क्रोचे ने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र को विकास का एक नया आस्पद प्रदान किया है। इस प्रसंग में क्रोचे के अभिव्यजनावाद को तनिक विस्तार से

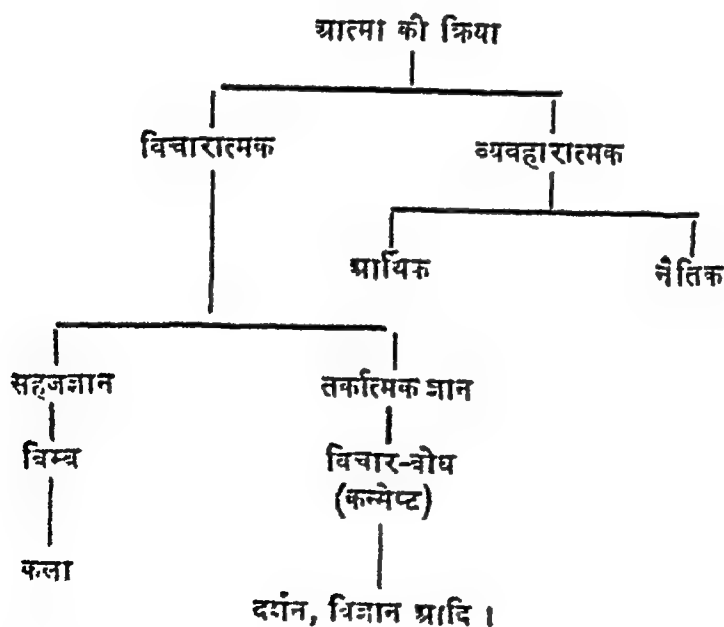
१. *Hegel, The Philosophy of Fine Art*, translated by Osmaston, London, 1920 Volume II, Pages 3-5

२. *Hegel, The Philosophy of Fine Art*, Volume III, page 217.

३. बोसाके ने हीगेल के वर्गीकरण के दोहरे आधार के पक्ष में फ्रैक्ट्स दैट सपोर्ट द डबल बेसिस, उपरीषक के अन्तर्गत कुछ तर्क दिये हैं। हिस्ट्री ऑफ एस्थेटिक्स, बर्नार्ड बोसाके, जार्ज एलेन एण्ड अन्विन, १९४६, पृ० ३५०-३५२।

गमक नेना हमारे लिए आवश्यक है, क्योंकि हिन्दी आलोचना में इसके विषय में बहुत ज्ञानियां रही हैं।

क्रोचे के अनुसार आत्मा की दो क्रियाएँ हैं—विचारात्मक और व्यवहारात्मक। व्यवहारात्मक क्रिया कर्मप्रधान (ज्ञानप्रधान नहीं) होती है और उसका अंशु सबंध लौकिक योगक्षेम अथवा समाज के द्वारा स्वीकृत नैतिक मानदण्डों में रहना है। इसलिए यह व्यवहारात्मक क्रिया दो प्रकार की होती है—प्राथमिक और नैतिक। इन क्रियाओं में सौन्दर्य-मृजन का कोई भीधा सबंध नहीं है। सौन्दर्य-मृजन का सबंध आत्मा की विचारात्मक (य्योरिटिक) क्रिया के रूप में है। इस विचारात्मक क्रिया में ज्ञान के दो रूप निष्पन्न होते हैं—सहज ज्ञान (इण्ट्यूशन) और तर्कात्मक ज्ञान (लॉजिकल रॉलेज)। इन दोनों में सहजज्ञान में ही सौन्दर्य-सृजन अथवा कला का निर्माण होता है। सहजज्ञान से रिम्बो की प्राप्ति होती है, जिनकी अभिव्यक्ति से सौन्दर्य का विधान या बना का आविर्भाव होता है। दूसरी ओर तर्कात्मक ज्ञान से विचार-बोध (कन्सेप्ट) की उपलब्धि होती है, जिसमें दर्शन, विज्ञान इत्यादि का प्रवर्तन होता है। क्रोचे के इस सिद्धान्त को निम्नलिखित तालिका से अच्छी तरह समझा जा सकता है—



क्रोचे ने सौन्दर्य-सृजक कला-मृजन में सहजज्ञान की प्राथमिकता दी है। किन्तु, इन्होंने सत्यज्ञान और बुद्धि में वैर-भाव नहीं माना है। उनका स्पष्ट

कथन है—‘इण्ट्यूशन इज क्लाइण्ड, इण्टेलेक्ट लैण्ड्स हर आईज’। अतः इनका सहजज्ञान साधारण अर्थों से विशिष्ट है। इस सहजज्ञान में वस्तु-प्रत्यय और विषय की प्रतीति का अन्तरहीन ऐक्य विद्यमान रहता है। इसलिए सहजज्ञान के द्वारा किसी सौन्दर्यात्मक कलाकृति में देश अथवा काल का नहीं, विशिष्टता अथवा व्यक्ति-सत्ता का उद्घाटन होता है।

क्रोचे के सौन्दर्यशास्त्र का दूसरा सूत्र सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में नवधित है, जिसके अनुसार इन दोनों में एकात्म सवध है। अभिव्यक्ति के बिना सहजज्ञान पूर्ण नहीं हो सकता। पहले के अभाव में दूसरा अनुद्भूत रह जाता है। इस तरह क्रोचे ने सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में अविनाभाव सवध माना है। उन्होंने कला-दर्शन में अभिव्यक्ति को इतना अधिक महत्त्व दिया है कि इनके अनुसार अभिव्यक्ति के आवार पर ही सुन्दर और कुरूप का निर्णय होना चाहिये। अर्थात्, सहजज्ञान की सफल अभिव्यक्ति ही ‘सुन्दर’ है और सहजज्ञान की अपूर्ण अभिव्यक्ति ‘कुरूप’ है। इस सुन्दर या असुन्दर (कुरूप) का सवध मनुष्य की वीक्षामूलक वृत्ति से है। क्रोचे ने मनुष्य में, सामान्यतः, चार प्रकार की वृत्तियों को स्वीकार किया है—वीक्षामूलक वृत्ति, तर्कवृत्ति, व्यवहारात्मक वृत्ति और योगक्षेममूलक वृत्ति। सहजानुभूति और अभिव्यक्ति अथवा सौन्दर्य-भावना और कला-मृजन वीक्षामूलक वृत्ति के अन्तर्गत आते हैं। अतः क्रोचे ने अभिव्यक्ति का निकटतम सवध सौन्दर्य की भावना से उत्पन्न आनुभविक आनन्द के साथ माना है। इस तरह क्रोचे के अनुसार सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में अविनाभाव सवध है। किन्तु, विष्लेषण करने पर यह मान्यता उचित प्रतीत नहीं होती है, क्योंकि सहजज्ञान एक अन्तर्मुख भावना है—व्यक्ति की अन्तर्मुख मनोदशा है और अभिव्यक्ति एक बहिर्मुख क्रिया है। स्वयं क्रोचे ने कलाश्री की अविभाज्यता को सिद्ध करने के लिए अभिव्यक्ति को ‘एक्टिविटी’ कहा है। इसलिए मेरे विचार से सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में बहुत अन्तर है। सहजज्ञान के लिए जहाँ हृदय की आह्विका-शक्ति और संवेदनशीलता ही पर्याप्त हैं, वहीं अभिव्यक्ति शक्ति-सापेक्ष, समय-सापेक्ष और दीक्षा-सापेक्ष होने के साथ ही व्युत्पत्ति और अन्यान्य के अधीन है। इसलिए अभिव्यक्ति का गुण सामान्य जन नहीं, कलाकार की विशेषता है।

इस प्रसंग में क्रोचे के मतोंको या तर्क यह है कि मनुष्य का अन्तःकरण उतने ही सहजज्ञान की प्राप्ति करता है, जितने की अभिव्यक्ति उसकी शक्ति के अनुमति है। दूसरी बात यह है कि हमारे भाव और मनोरंजन जब विकसित होकर सहजज्ञान का रूप ग्रहण करते हैं, तब उनकी अभिव्यक्ति केवल शब्दादि ही नहीं होती, बल्कि सहजज्ञान भावक के इतिहास अथवा अन्य चित्रों से भी अपने को अभिव्यक्त करता है। अर्थात्, सहजज्ञान कभी भी अभिव्यक्ति

गान नहीं होता और इसके अभिव्यजन में 'मैकेण्ड लॉ ऑव यमोर्डिनेमिक्स' जैसा कोई नियम नहीं लागू होता, जिसके अनुसार सहजज्ञान के कुछ अंश को अभिव्यजना के समय अवग, हीन या अनावश्यक होने के कारण छोड़ दिया जाना चाहिए अथवा उसे स्वयं ही छूट जाना चाहिए। इस तरह सहजज्ञान का प्रभाव लक्षण है—अभिव्यक्ति। जिसकी अभिव्यक्ति नहीं होती, वह मवेदन या और कुछ हो सकता है, लेकिन सहजज्ञान नहीं।¹

इन स्थल पर पहुँचकर दो विचारणीय प्रश्न उपस्थित होते हैं—(१) क्या सहजज्ञान में विचार-तत्त्व (कन्सेप्ट) की आशिक स्थिति भी नहीं रहती है? और (२) क्या सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सुन्दर तथा कलात्मक ही होती हैं अथवा कलात्मक अभिव्यजना कुछ लक्षण-विशिष्ट होती है? जहाँ तक पहले प्रश्न का संबंध है, इस मान्यता को स्वीकार करना बहुत कठिन है कि सहजज्ञान में विचार-बोध का अत्यन्ताभाव रहता है, क्योंकि विचार-तत्त्व का अत्यन्तिका अभाव रहने पर सहजज्ञान ही निरर्थक हो जाएगा। क्रोचे ने इस आपत्ति में आशिक बचाव के लिए इतना स्वीकार किया है कि यदि कभी नन्दतिक या कलात्मक सहजज्ञान में विचार-तत्त्व का समावेश भी होता है, तो वे विचार अपना गुण-धर्म खोकर, रूपान्तरित होकर सहजज्ञान का अंश बन जाते हैं। किन्तु, यही क्रोचे की इस स्वीकृति से यह निष्पन्न हो जाता है कि ऐसे ही विचार-बोध मकलित सहजज्ञान कला-वरेण्य होते होंगे और अन्य प्रकार के सहजज्ञान की तुलना में गुण-विशिष्ट भी। अतः क्रोचे की उक्त स्वीकृति को अपने तक का आधार बनाते हुए एस० सी० सेनगुप्त² ने यह प्रतिपादित किया है कि सहजज्ञान में भी विचार-तत्त्व की विद्यमानता रहती है। यदि कुछ क्षणों के लिए यह स्वीकार भी कर लिया जाए कि सहजज्ञान में विचार-तत्त्व की विद्यमानता नहीं रहती है और न उसके कलात्मक प्रेषण के लिए सहजज्ञान में उपचारवक्रता लाने की आवश्यकता होती है, तब भी यह प्रश्न विचारणीय रह जाता है कि उस सहजज्ञान में व्युत्पन्न चित्रों को सौन्दर्य-विधान या कला-मृजन के समय क्रम और चयन देने में विचार या तर्क-बुद्धि की आवश्यकता का कैसे निर्णय किया जा सकता है? सौन्दर्य के सर्वोत्तम निदर्शन काव्यकला में ही चित्र-विधान के अन्तर्गत हम जो चित्रात्मक उत्पन्न ('पिक्टोरियल लीप') पाते हैं और उनमें पुनः सभी चित्रों का एक ही मुख्यार्थ की ओर जो अनु-प्रवाह पाते हैं, वह विचार अथवा तर्कात्मक ज्ञान के सहयोग के बिना किम

¹ Aesthetic, Croce, translated by Ansie Douglas, page 13

² S C Sengupta, Towards A Theory of The Imagination, Oxford University Press, 1959, page 82

प्रकार संभव है ? अतः यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि सौन्दर्य-विधान-पक्ष के लिये तर्क-आधार के विधान-पक्ष में लय, अनुपात इत्यादि की सुरक्षा के लिए तर्क-आधार के ज्ञान की सजगता आवश्यक है ।

अब दूसरा प्रश्न यह है कि क्या सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सौन्दर्य-विधान या कला के अन्तर्गत आती हैं ? यहाँ पहली बात यह है कि कुछ कारणों के उपस्थित रहने पर, जैसे—घन सवेग (कंथेक्सिस) की उपस्थिति में या जड़ी-करण (फिक्सेशन) की अवस्था में सहजज्ञान की सचाई और तीव्रता के रहते भी सहजज्ञान की सम्यक् अभिव्यक्ति संभव नहीं है । दूसरी बात यह है कि यदि सहजज्ञान की ईमानदार अभिव्यक्ति भी हो, तो वह सर्वदा और सर्वथा सौन्दर्य-विधान के अन्तर्गत नहीं आ सकती । उदाहरण के लिए, जब आर्कि-मेडिज़ ने ज्ञान की बाज़ी पर निरन्तर चिन्तन से जलीय ऊर्द्ध-बाधर सिद्धान्त को निकाला, तब उसने अपनी सफलता के आशु आनन्द की सहज अनुभूति को व्यक्त करने के लिए जिस 'युरेका' शब्द का प्रयोग किया, वह एक शब्द उस सहजज्ञान की अभिव्यक्ति को ढोने में अक्षम नहीं रहा होगा । किन्तु, इस अभिव्यक्ति को हम कभी भी लनार्द द विंशी की 'मोनालिसा' या रैफेल के महान् चित्र 'मैडोना' जैसे सौन्दर्य-विधान का महत्त्व नहीं दे सकते ।

फलस्वरूप, कुछ विचारक सामान्य सहजज्ञान और कलात्मक सहजज्ञान में पर्याप्त अन्तर मानते हैं । उनका मन्तव्य है कि सौन्दर्य-विधान या कला सहजज्ञान की अभिव्यक्ति है, किन्तु सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सर्वथा और सर्वदा कला नहीं हैं, क्योंकि नन्दतिक या कलात्मक सहजज्ञान इतर सहजज्ञान से भिन्न होता है । अतः ऐसे विचारक सहजज्ञान के दो भेद मानते हैं—कलात्मक सहजज्ञान और घनीभूत सहजज्ञान (इण्टेंसिव इण्ट्यूशन) । किन्तु, क्रोचे इस दोटूक विभाजन को अनावश्यक मानते हैं, क्योंकि इनके अनुसार कलात्मक सहजज्ञान अधिक विस्तृत अथवा अधिक सकुल हो सकता है, लेकिन इन्द्रिय-बोध तथा मानसिक अनुभवों पर आधारित रहने के कारण साधारण सहजज्ञान और कलात्मक सहजज्ञान की प्रकृति में कोई वास्तविक अन्तर नहीं रहता है । (तथाकथित) कलात्मक सहजज्ञान में केवल विस्तार की अधिकता रहती है, अर्थात् इसमें अनेक प्रकार के मनोवेग, सवेग और प्रभाव की सकुल विद्यमानता रहती है । इसी तर्क के आधार पर क्रोचे ने उन विचारकों का भी प्रत्याख्यान किया है, जो सौन्दर्य-विधान को साधारण सहजज्ञान न मानकर 'एन इण्ट्यूशन ऑव एन इण्ट्यूशन' कहते हैं । इसी क्रम में क्रोचे का दूसरा

1. Jacques Maritain, Creative Intuition in Art and Poetry, pages, 83-84.

उल्लेख्य मन्तव्य यह है कि उत्कृष्ट सौन्दर्य-विधान का सबध महजज्ञान के उस पक्ष में है, जिसमें प्रभाव और सवेदन (इम्प्रेशन एण्ड सेन्सेशन) संचित रहते हैं। अतः उत्कृष्ट सौन्दर्य-विधान अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति न होकर प्रभावों की अभिव्यक्ति हुआ करता है।

क्रोचे के सौन्दर्य-मिद्वान्त और सहजज्ञान की विवेचना में काण्ट के सहज-ज्ञान की चर्चा अपेक्षित है, क्योंकि उसने अपने प्रबन्ध में काण्ट की मान्यताओं का विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उसकी एकाध उक्ति से तो यह स्पष्ट पता चलता है कि वह अपने सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के स्थापन में काण्ट से अत्यधिक प्रभावित था।¹ काण्ट ने सहजज्ञान को ऐसा ऐन्द्रिय ज्ञान माना है, जो वस्तु के गोचर प्रत्यक्ष या सवेद्य सम्पर्क पर निर्भर रहता है।² साथ ही यह ज्ञान वस्तु-प्रत्यक्ष के उपरान्त की बौद्धिक प्रतिक्रिया का ऐसा पूर्ववर्ती है, जो देश-काल-मापेक्ष है।³ तदुपरान्त काण्ट की यह अडिग धारणा है कि विचार-बोध (कन्सेप्ट) में रहित सहजज्ञान अन्धा होता है। इसके विपरीत क्रोचे की यह मान्यता है कि सहजज्ञान का बुद्धि से पृथक् एक स्वतन्त्र अस्तित्व है। अतः विचार-बोध में उनकी विद्यमानता का अनिवार्य अथवा अविनाभाव सबध नहीं है। इतना ही नहीं, उसका मत है कि जब सहजज्ञान में विचार-बोध का समावेश होता है, तब विचार-तत्त्व स्वतन्त्र अस्तित्व खोकर सहजज्ञान में अन्तर्हित हो जाता है। काण्ट के विपरीत क्रोचे की दूसरी स्थापना यह है कि कलागत सहजज्ञान देश-काल की सापेक्षता तथा अन्य अचिर सबधों से परे हुआ करता है। तीसरी बात यह है कि क्रोचे सहजज्ञान को ऐन्द्रिय-ज्ञान नहीं मानते हैं। उनके अनुसार केवल वही ऐन्द्रिय-ज्ञान सहजज्ञान बन सकता है, जो आत्म-चैतन्य से अभिव्यक्तिगत सबध रखता हो।

क्रोचे ही सौन्दर्यशास्त्रीय मान्यताओं के उपर्युक्त विश्लेषण से यह निष्कर्ष निकलता है कि अभिव्यक्ति की पूर्णता ही सौन्दर्य है। इसीमें यह बात

1 Croce, Aesthetic, translated by Ansie Douglas, page 272

2 काण्ट ने सौन्दर्यानुभूति में भी वस्तुवस्तु या गोचर प्रत्यक्ष को आगिक महत्त्व दिया है। इस स्थिति में काण्ट के मत का मार्गदर्शक उपनिन्दन करते हुए डॉ० दामगुप्त ने लिखा है—“जाम्नेर अन्तर माग्मर्म्मे एण्ड जे जेग्गने आमादेर अन्नजंगा कोनो वस्तुवस्तु गत्ये अन्नजंगतेर नियमेर मान्नेर परिचय पाय ओ गेरे उगुटिके निजेर अनुभूतिधारा सचित एकान्वये युन्य गत्येया परिचय लान वर गेरे परिचयेर आनन्दरे सौन्दर्येर आनन्द।”—दामगुप्त, सौन्दर्य-शास्त्र, पृ० १२०।

3 Norman Kemp Smith, Commentary to Kant's Critic of Pure Reason, pages 263-270.

निष्पन्न होती है कि जहाँ अभिव्यक्ति अपूर्ण रहती है, वहाँ कुरूप का अवतरण हो जाता है। इस तरह क्रोचे ने अभिव्यक्ति की पूर्णता और अपूर्णता को ही सुन्दर और कुरूप का कारण माना है। दूसरी बात यह है कि क्रोचे ने सौन्दर्य का सबध मुख्यतः मनुष्य की वीक्षामूलक वृत्ति के साथ जोड़ा है। इस स्थापना के विश्लेषण से हमें रोमाण्टिक कविताओं में प्राप्त सौन्दर्य के चाक्षुष विधान की प्रधानता पर एक आलोक मिलता है, जिसका उपयोग प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड में छायावादी कविता की सौन्दर्य-चेतना और कल्पना-विधान के विवेचन में किया जायगा। इस तरह आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों में क्रोचे सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण हैं, जिनके अनुसार सफल अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य है।

क्रोचे के इस स्वच्छद अभिव्यक्तिवाद के ठीक विपरीत रूपविधानवादियों का सिद्धान्त (फॉर्मलिज्म) है, जिनके अनुसार कला-सृष्टि के लिए किसी सहजानुभूति अथवा अन्तःप्रज्ञा की आवश्यकता नहीं है। इनके अनुसार आवश्यकता है—कुछ निश्चित नियमों के अनुसरण की। इन नियमों के अनुसरण से ही सौन्दर्य की पर्याप्त सृष्टि हो सकती है। इस रूपविधानवादी सिद्धान्त के दो प्रख्यात उद्भावक हैं—डेन्मार्न रौस और जे० हेम्बिज। रौस के अनुसार बिन्दु, रेखा, कोण, छाया, ज्यामितीय आकृतियों और वर्णच्छटाओं की (अनेक निश्चित नियमों की व्यवस्थित) सहायता से विभिन्न प्रयुक्तियों (डिजाइन) का निर्माण हो सकता है, जो कला-सृष्टि के लिए अलम् है। इस दृष्टि से रौस ने 'सेट पैलेट' पर बहुत बल दिया है। इस 'सेट पैलेट' में 'वैल्यू' और 'इण्टेन्सिटी' के अनुसार अष्टतालीस प्रकार की रंग-व्यवस्थाएँ हैं जिनमें से किसी एक का अनुसरण करने पर सौन्दर्य की सृष्टि हो सकती है। इसी सिद्धान्त को रौस ने किञ्चित् विस्तार से उपस्थित किया है। संक्षेप में, इसकी मूलभूत मान्यताएँ दो हैं—प्रयुक्तियों की विधि और 'सेट पैलेट'। किन्तु, रौस के इस सिद्धान्त से अशत सहमत होना भी संभव नहीं है, कारण, इस सिद्धान्त में काल की उपेक्षा है। सौन्दर्य-बोध की गतिशीलता और उसकी सतत सूक्ष्मगामी विकासमान प्रवृत्ति के कारण रंग तथा रेखाओं के प्रति मनुष्य की रुचि बदलती रहती है, जिसकी स्वीकृति के लिए रौस के सिद्धान्त में कोई गुंजाइश नहीं है। दूसरी बात यह है कि एक ही रंग और रेखावृत्ति से विभिन्न व्यक्ति अपनी नेत्र-रचना की भिन्नता अथवा शारीरिक प्रत्यर्थता (रेस्पान्स) के अन्तर के कारण अलग-अलग प्रकार-स्तर की संवेदना और संवेग प्राप्त कर सकते हैं। यह भिन्नता भी रौस के सिद्धान्त को क्षणित करती है। तीसरी बात यह है कि व्यक्तिगत रुचि-संस्कारों और आसों के कारण भी एक रंग ने व्युत्पन्न भावना अथवा संवेग में व्यक्ति-भेद से अन्तर

हो सकता है। अर्थात् व्यक्ति-भेद के कारण एक रंग से भिन्न-भिन्न अथवा विविध मवेग उत्पन्न हो सकते हैं। इसलिए उपर्युक्त विश्लेषण से यह स्पष्टतः सिद्ध हो जाता है कि रौस का सिद्धान्त सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से कोई विशेष महत्त्व नहीं रखता है।

रूपविधानवादियों के बीच दूसरा अतिवादी सिद्धान्त जे० हम्बिज का है, जो 'डिनेमिक सिमेट्री' के नाम से प्रसिद्ध है। जिस तरह रौस ने अपने सिद्धान्त में 'उच्चाङ्गन' पर बल दिया है, उसी तरह हम्बिज ने अपने सिद्धान्त में 'पैटर्न' पर। हम्बिज के सिद्धान्त की दो मूलभूत मान्यताएँ हैं—'पैटर्न', विशेषकर, प्लैट-पैटर्न और 'रेक्टैंगल'। इन दोनों—'पैटर्न' और 'रेक्टैंगल'—को किसी कलाकृति में ममानुपातिक बनाने के लिए हम्बिज ने अनेक गणित सूत्र दिये हैं। संक्षेप में, यह कहा जा सकता है कि हम्बिज का सिद्धान्त सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है क्योंकि इस पर भी वे सभी आपत्तियाँ लागू होती हैं, जो रौस के सिद्धान्त पर। यदि हम्बिज और रौस के सिद्धान्तों को हम स्वीकार कर लें, तब तो कलाकार के लिए यह अनावश्यक है कि वह कला-गुण के निमित्त आत्म-चेतना को द्राक्षासव की तरह पिघलाये।

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का एक और सिद्धान्त है—'थ्योरी ऑफ़ इम्पैथी',^१

१. जर्गेन सौन्दर्यशास्त्रियों के इन प्रिय सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए *T E Hulme* ने लिखा है—

"The source of the pleasure felt by the spectator before the products of art is a feeling of increased vitality, a process which German writers on aesthetics call empathy (*Einfühlung*) in general terms, we can say that any work of art we find beautiful is an objectification of our own pleasure in activity, and our own vitality. The worth of a line or form consists in the value of the life which it contains for us" *T E Hulme, Speculations*, edited by Herbert Read, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1960, p 84 85

कुछ विचारकों ने 'थ्योरी ऑफ़ इम्पैथी' की समझना कला में भावनाओं के चरित्रनिष्ठीकरण वाले सिद्धान्त के साथ स्थापित की है। जैसे प्रामाण्यजीवन चौधरी ने यला में भावनाओं के चरित्रनिष्ठीकरण पर विचार करते हुए लिखा है—

"theory of objectification of feelings is more or less like that of Empathy (of Lipps and Volkelt) in which internal feelings are said to be projected or read into external objects which really excite the feelings so that feelings, as embodied in some sensuous form, may be said to be objectified. These

जिसे हम समानुभूति का सिद्धान्त कह सकते हैं। इस सिद्धान्त को अनेक सौन्दर्य-शास्त्रियों ने अपने-अपने ढंग से समृद्ध किया है। फलस्वरूप यह सिद्धान्त इतना लचकीला हो गया है कि कभी-कभी पहली नज़र में अनबूझ-सा प्रतीत होने लगता है। समानुभूति का सिद्धान्त हमारे प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थताओं (मोटर रेस्पान्सेज़) पर आधारित है। इस प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थता में हमारी पूर्वानुभूतियों का महत्वपूर्ण योग रहता है। पूर्वानुभूतियों की सापेक्षिकता में ही हमारा कोई प्रत्यक्षीकरण सार्थक होता है। यदि हम कौए को देखकर कहते हैं कि यह पक्षी बहुत काला है, तो हमारे इस कथन का आधार मात्र उस कौए का प्रत्यक्ष नहीं है, बल्कि इस 'प्रत्यक्ष' के पूर्व अनेक पक्षियों और काले रंग के पदार्थों तथा प्राणियों के प्रत्यक्ष की अनुभूतियाँ भी उसमें सम्मिलित हैं। उन पूर्वानुभूतियों के सापेक्ष सन्दर्भ में ही हमारा यह कथन सभ्य और सार्थक हो पाता है कि कौआ बहुत काला है।

समानुभूति के सिद्धान्त पर विल्हेल्म वॉरिंगेर ने अपने प्रसिद्ध प्रबन्ध 'एब्स्ट्रैक्शन एण्ड इम्पैथी' में विस्तारपूर्वक विचार किया है। इनके अनुसार समानुभूति का अधिक सवध रूपात्मक कलाओं या आकृतिमूलक कलाओं (प्लास्टिक आर्ट्स) के साथ है, श्रव्य और अमूर्त कलाओं से कम। कारण यह है कि समानुभूति के सिद्धान्त के अनुसार कलानुभूति मदैव एक वस्तुसम्पृक्त अनुभूति होती है, और यह जानी हुई बात है कि आकृतिमूलक या रूपात्मक कलाओं में वस्तु-सम्पृक्तता अधिक रहती है। अतः लिप्स ने समानुभूति-सवधी अपनी धारणाओं के अनुसार यह मान्यता प्रस्तुत की है—*"Aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment."* विल्हेल्म वॉरिंगेर ने भी लिप्स की समानुभूति-सवंधी धारणाओं का ही विशेष उल्लेख किया है। लिप्स की प्रधान धारणा यह है कि समानुभूति के दो प्रकार होते हैं—भावात्मक समानुभूति और अभावात्मक

theories bring out a fundamental principle involved in aesthetic experience, viz fixation of feeling in some sensuous medium and thus making it an object of apprehension"—*Dr Pravasjiwan Chaudhury, Studies in Comparative Aesthetics, Viswa Bharti, Santiniketan, 1953, page 19.*

१. सन्तायना ने भी सौन्दर्यानुभूति में वस्तुनिष्ठता को महत्त्व दिया है, किन्तु सन्तायना की वस्तुनिष्ठता लिप्स की वस्तुनिष्ठता से भिन्न है, कारण सन्तायना की वस्तुनिष्ठता आनन्द की वस्तुनिष्ठता है, जबकि लिप्स की वस्तुनिष्ठता 'आत्मानन्द' की वस्तुनिष्ठता है।—*"... beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified"*—*George Santayana, The Sense of Beauty, New York, 1955, page 52.*

गमानुभूति । तदनन्तर, लिप्स की दूसरी मान्यता यह है कि कला का सवय भावात्मक गमानुभूति में रहता है । अर्थात्, भावात्मक गमानुभूति से ही कला-मृजन या कलानुभूति की प्रेरणा मिलती है ।^१

गमानुभूति के मिद्धान्त का दूसरा पक्ष हमारे शरीरस्थ संचरण, चेता शरीर गवाहिनी नाडियों की गति तथा भावक की मांसपेशियों के विकार से संबंधित है । इसका आशय यह है कि जब हम किसी वस्तु अथवा प्राणी को आलम्बन रूप में स्वीकार करते हैं, तब उससे हमें किसी-न-किसी प्रकार के भाव, भावना अथवा मवेग की प्राप्ति होती है । किन्तु, यह प्राप्ति आश्रय के मन-प्रदेश-मात्र तक ही सीमित नहीं रहती, बल्कि उसकी शारीरिक व्याप्ति भी होती है, जिसे भारतीय काव्यशास्त्र अनुभाव, व्यभिचारी अथवा संचारी के अन्तर्गत स्वीकार करता है । अर्थात् किसी वस्तु को देखकर उसी के अनुरूप हमारे शरीर में भी गति और विकार पैदा होते हैं । अतः गमानुभूति-मिद्धान्त के अनुसार कला की सफलता इसमें है कि वह 'निवद्ध वस्तु' में हमारे शरीर में उस संचार को भर दे, जो संचार 'मूल वस्तु' के वास्तविक प्रत्यक्ष से जगता है । उदाहरणार्थ, किसी प्रलम्ब-प्रच्छाद्य वट-वृक्ष का वह चित्र सफल माना जायेगा, जो हममें वैसा ही नेत्र-विस्कार, उपराम की भावना, आन्त पेशियों में ढीलापन अथवा प्ररोह की संकुलता के दर्शन से (उत्पन्न विस्मय के कारण) नाडियों में स्फीति भर दे, जैसा कि वस्तुतः विगल वटवृक्ष के दर्शन में हुआ करता है । गमानुभूति मिद्धान्त के इन पक्ष पर विशेष बल देने वालों में थियोडोर लिप्स^२ और 'इनर मिमिक्री' के मिद्धान्त को तूल देने वाले विचारक फर्लिंग्ज उल्लेखनीय हैं । संक्षेप में गमानु-

१. थियोडोर लिप्स ने लिप्स की इन मान्यता का विशेषण करते हुए लिखा है—

"Apperceptive activity becomes aesthetic enjoyment in the case of positive empathy, in the case of the unison of my natural tendencies to self-activation with the activity demanded of me by the sensuous object. In relation to the work of art also, it is this positive empathy alone which comes into question"—*Wilhelm Worringer, 'Abstraction and Empathy', translated by Michael Bullock, London, 1953, page 7.*

२. कुछ विद्वानों, जैसे—डॉ० गगानन्द तिवारी जी की मान्यता है कि लिप्स का गमानुभूति का मिद्धान्त पष्ट रूप में नैतिक और चरित्रात्मक है । इसमें किसी आकाश, आवाज अथवा आशय नहीं है । किसी सीमा तक यह गमानुभूति हमारे सामान्य व्यवहार में ही सामग्री रखती है । किसी वस्तु अथवा व्यक्ति में हमारा कोई भी जोर नहीं है, जो इन सब उन सब वस्तुओं को मिलाकर एक ही है तथा उसी गमानुभूति और व्यवहार करने लगते हैं । —डॉ० गगानन्द तिवारी जी, *संस्कृत साहित्य, गगानन्द तिवारी द्वारा प्रकाशित* डॉ० की उपाधि के लिए स्वीकृत अध्यापन, १९५७, पृष्ठ ७२ ।

भूति के सिद्धान्त का यही स्वरूप है। किन्तु इस प्रसंग में हमें इतना स्वीकार करना पड़ता है कि यह सिद्धान्त कलाभावन में 'शारीरिक विकार' और सौन्दर्य के आकलन में सांशिक मूल्य को आवश्यकता से अधिक महत्त्व देता है।

तदुपरान्त आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का एक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त है—'थ्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स', जिसके मूल भाव को हिन्दी में अच्छी तरह व्यक्त करने के लिए हम 'तटस्थ भावन का सिद्धान्त' कह सकते हैं।^१ इस सिद्धान्त के उद्भावक हैं—ई० बुल्लो। यहाँ 'तटस्थता' का आशय 'आशिक अनासक्ति' से है। आसक्त भावन भ्रान्त फल देता है, क्योंकि आसक्ति के क्षणों में भावक की चेतना व्यक्तिगत कुशल-क्षेम और वासना से इस प्रकार मुद्रित हो जाती है कि वस्तु का वस्तुगत मूल्य कुछ भी नहीं रह पाता। और, यह जानी हुई बात है कि उपयोगिता तथा स्वार्थादि के बन्धनों में आवद्ध रहने पर न 'सौन्दर्य' का सृजन हो सकता है और न सृष्ट-सौन्दर्य का समुचित भावन। अतः कला के क्षेत्र में उचित 'भावन' के लिए 'आशिक अनासक्ति' आवश्यक है। सौन्दर्य-भावन इस आशिक अनासक्ति की अवस्था को हम 'तन्मनस्कता' कह सकते हैं। सौन्दर्य-भावन की दूसरी स्थिति आसक्ति की हो सकती है, जिसमें सहृदय-चित्त कलाकृति में लीन हो जाता है। इसे हम 'तन्मयता' की अवस्था कह सकते हैं। किन्तु, भावक के लीन हो जाने अथवा आत्यन्तिकरूपेण तन्मय हो जाने के कारण कृति-विशेष का मूल्यांकन नहीं हो सकता, कारण, समुचित मूल्यांकन के लिए तटस्थता चाहिए—एक अनुपेक्षणीय पार्थक्य। पुनः इस 'तन्मयता' के विपरीत एक पार्यन्तिक स्थिति हो सकती है, जिसमें भावक 'वस्तु' अथवा 'कृति' से एकदम अनासक्त हो। इसे हम अन्यमनस्कता की अवस्था कह सकते हैं। इस अवस्था में सहृदयता के अभाव के कारण न तो निबद्ध सौंदर्य का अभिशंसन हो सकता है और न हार्दिकता अथवा 'सहअनुभूति' के अभाव के कारण कलाकार के दृष्टिकोण का ग्रहण ही। अतः कला-भावन में कृति और सहृदय के बीच कुछ ऐसा पार्थक्य^२ होना

१. 'साइकिकल डिस्टेन्स' एक प्रकार का मानसिक सन्तुलन है, जो कला-भावन के लिए आवश्यक है। इसलिए John Dewey ने साइकिकल डिस्टेन्स को 'साइकिकल वैलेन्स' कहा है—

John Dewey, Art As Experience, George Allen & Unwin Ltd London, 1934, page 258.

२. जार्ज सन्तायना ने भी सौन्दर्य-भावन से प्राप्त होनेवाली आनन्दानुभूति के लिए एक प्रकार के पार्थक्य या अनासक्ति को आवश्यक माना है—“Every real pleasure is in one sense disinterested”—George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publication, Inc New York, 1955, page 39

चाहिए, जो आवेग-मवेग को मर्यामित रख सके और मूल्य-दृष्टि को सुरक्षित भी। अर्थात् 'ध्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स' कला-भावन में 'मध्यम मार्ग' का विश्वासी है और तन्मयता, अन्यमनस्कता तथा तन्मनस्कता के बीच 'अन्तिम' का पक्षपाती है। इसलिए इस सिद्धान्त को 'तन्मनस्कता का सिद्धान्त' कहना अधिक प्रच्छा लगता है। तन्मनस्कता को हम तन्मयता और अन्यमनस्कता के बीच की कला-वरेण्य स्थिति कह सकते हैं।^१ ई० बुल्लो के अलावा लॉगमान और मुन्स्टरबर्ग ने उस सिद्धान्त की ऐसी व्याख्या की है, जो शुक्लजी के इस काव्य-सिद्धान्त से मेल खाती है कि कविता (कला) के द्वारा स्वार्थ के क्षुद्र बन्धन टूट जाते हैं और व्यक्ति लोक-सत्ता में लीन हो जाता है। इस धारणा को आगे बढ़ाते हुए उक्त विद्वानों ने नन्दतिक अभिशमन अथवा कलासृष्टि के लिए निर्व्ययतीकरण और हृदय की मुक्तावस्था को उसी प्रकार आवश्यक बतलाया है, जिस प्रकार, क्रमशः, टी० एस० इलियट ने और आचार्य शुक्ल ने।

इसी प्रकार आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में अनेक सिद्धान्तों की स्थापना की गई है, जिनमें अन्विति-सिद्धान्त, मोद्देयता और कल्पनाशील जीवन की पृथक्ता का सिद्धान्त तथा मन्तुलन-सिद्धान्त महत्वपूर्ण हैं। किन्तु, ये सभी सिद्धान्त पूर्वविवेचित सिद्धान्तों के ही उच्छिष्ट हैं, अतः इनका विस्तृत विवेचन आवश्यक नहीं है।

इस विवेचन के उपरान्त प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र (एक्मपेरिमेंटल एस्थेटिक्स) की उपलब्धियों पर भी विचार कर लेना उचित है, क्योंकि मनोविज्ञान की सहायता में हमने सौन्दर्यानुचिन्तन के लिए कुछ नूतन आलोक प्रस्तुत

१ सौन्दर्यशास्त्र के भारतीय लेखकों के बीच डॉ० प्रवासजीवन चौधरी ने उक्त सिद्धान्त की मनोविज्ञानोत्तर अर्थवत्ता (metapsychical significance) का निर्देश करते हुए इनका सक्षम भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में जोड़ना चाहा है। श्री चौधरी ने इस प्रसंग में अभिनवगुप्त के विचारों की अधिक चर्चा की है। इनका निष्कर्ष है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में 'ध्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स' का विवेचन भले ही नयीन हो, किन्तु, सिद्धान्त या तत्त्व की दृष्टि में वह भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में, विशेषकर, अभिनवगुप्त के निरूपणों में विद्यमान है। दृष्टव्य—*Dr Pravasivan Chaudhury, Studies in Comparative Aesthetics, Visva Bharati, Santiniketan, 1953, pages 35, 40* आगन्तुप्रवासजीवन ने भी अपने मोक्ष-प्रवचन में श्री जोग, डॉ० वाटवे और काफ़ा वालेलकर की चर्चा करते हुए इस महत्व-सिद्धान्त का विरलेपण किया है, यह बहुत दूर तक 'ध्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स' का ही परिवर्तित रूप है। दृष्टव्य—आनन्दप्रकाश त्रिपाठी, 'रस-सिद्धान्त सम्मेलन-विश्लेषण', साप्ताहिक प्रकाशन, दिल्ली, १९६०, पृष्ठ १५६-१५७। निष्कर्ष यह है कि भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में भी 'ध्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स' तात्त्विक दृष्टि में विद्यमान-विशिष्ट रूप में अवश्य विद्यमान रहा है।

किया है। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र का उद्देश्य सौन्दर्य का वैज्ञानिक विश्लेषण है, क्योंकि अब तक सौन्दर्य का विवेचन, अधिकतर, भावुक भाषा में ही होता रहा है। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र का प्रारम्भ जी० टी० फेकनर ने किया, किन्तु इसका कुछ व्यवस्थित रूप बहुत बाद में अध्येताओं के समक्ष उपस्थित हुआ। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र नन्दतिक सन्स्थिति और सौन्दर्यानुभूति को एक प्रकार की सवेगावस्था मानकर उसका मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करता है। उदाहरणार्थ, जेम्स-लैंग सिद्धान्त के अनुसार सौन्दर्यानुभूति वह दशा है, जिसमें ('विसेरल' और 'सोमेटिक रिसेप्टर्स' से प्राप्त) अनेक प्रकार के सवेदन एक साथ जगकर और परस्पर मिश्रित होकर व्यक्ति के तन-मन को सवेग-सकुल बना देते हैं। इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि प्रायोगिक मनोविज्ञान के अनुसार कभी-कभी सुन्दर रुचि-निर्भर होता है अर्थात्, कौन वस्तु सुन्दर है—यह द्रष्टा की रुचि पर निर्भर करता है। इस तथ्य को हम दो दृष्टियों से समझ सकते हैं। पहली बात यह है कि किसी वस्तु के प्रति व्यक्ति की प्रत्यर्थता (रेस्पान्स) उसके आसंग, सगीत, वातावरण और अभ्यास पर निर्भर करती है। इसलिए एक ही वस्तु के प्रति विभिन्न आसंग, सगति, वातावरण और अभ्यास में पले हुए व्यक्तियों की प्रत्यर्थताएँ भी भिन्न होती हैं। व्यक्ति की यह प्रत्यर्थता ही वस्तु के प्रति नन्दतिक आकर्षण अथवा सौन्दर्यानुभूति पैदा करती है। इसलिए यह सिद्ध होता है कि 'सुन्दर-असुन्दर' की परख व्यक्ति के उस रुचि-परिवेश पर निर्भर करती है, जो आसंग, सगति, वातावरण और अभ्यास की सापेक्षता में उसकी प्रत्यर्थता का नियमन करता है। अर्थात् कौन वस्तु सुन्दर है—यह द्रष्टा की प्रत्यर्थता की प्रणाली पर निर्भर करता है। दूसरी बात यह है कि व्यक्ति के सवेग मूलतः दो प्रकार के होते हैं—भावात्मक सवेग (पॉजिटिव इमोशन्स) और अभावात्मक सवेग (नेगेटिव इमोशन्स)। भावात्मक सवेग हम उस सवेग को कहते हैं, जिसमें उद्दीपन (स्टिमुलस) के प्रति स्वीकृति का भाव अर्थात् आकर्षण रहता है और अभावात्मक सवेग हम उसे कहते हैं, जिसमें उद्दीपन के प्रति अस्वीकृति का भाव अर्थात् विकर्षण रहता है। यह स्पष्ट है कि सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध मुख्यतः हमारे भावात्मक सवेगों से रहता है। किन्तु, यह निश्चित नहीं है कि किसी एक वस्तु के प्रति सभी व्यक्तियों का समान भावात्मक सवेग अथवा अभावात्मक सवेग जगे। अतः इस दृष्टि से यह भी सिद्ध होता है, कि 'सुन्दर-असुन्दर' का निर्णय व्यक्ति-सापेक्ष होता है। पुनः प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र इन्द्रियो और चेता नाडियों के वर्गीकरण के आधार पर भी सौन्दर्य-भावन को समझने की चेष्टा करता है। इन इन्द्रियो और सवेगवाहिनी नाडियों के तीन वर्ग माने गये हैं—'नौसीसेप्टर्स', 'वेनेसेप्टर्स' और 'न्यूट्रोसेप्टर्स'। प्रथम वर्ग से

पीडादायिनी अनुभूतियाँ—जैसे ठंडक, कड़वापन, भूत, दुर्गन्ध, इत्यादि—प्राप्त होनी है, दूसरे वर्ग में सुखदायिनी अनुभूतियाँ—जैसे, मिठाई, सुगन्ध, सुस्वादु, तृप्ति इत्यादि—प्राप्त होती है और तीसरे वर्ग में शेष सभी प्रकार की अनुभूतियाँ प्राप्त होती हैं। सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध दूसरे वर्ग में आनेवाली इन्द्रियो और सवेगवाहिनी नाटियों से है।

प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टिभंगी और उपलब्धियों के ये कुछ नमूने हैं, जिनके आधार पर उतना निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूप अभी सुनिश्चित नहीं हो सका है और उसकी विधायें कला-जगत् के लिए अधिक उपयोगी नहीं हैं। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र को समृद्ध करनेवाले विचारकों में मार्टिन, वॉलेण्टाइन् और मिल्टन एच० बर्ड उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। मध्ये में प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र के अनुसार 'सौंदर्य' के सम्बन्ध में निम्नलिखित निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं—

१ सौंदर्य का अपने-आपमें कोई पृथक् अस्तित्व नहीं होता है।

२ सौंदर्य का सत्य, मिव और नैतिकता में कोई अनिवार्य अथवा ऋतु सम्बन्ध नहीं रहता है।

३ यह आवश्यक नहीं है कि 'सुन्दर' सर्वदा सत्य हो, प्राकृतिक हो अथवा प्रकृति का अनुकरण हो।

४ कोई भी रूप सर्वत्र, सर्वदा और सर्वथा निश्चितरूपेण 'सुन्दरतम' नहीं कहा जा सकता, कारण यह आवश्यक नहीं है कि कोई एक वस्तु सबको सुन्दर प्रतीत हो।

५ मनुज सौंदर्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है, किन्तु सौंदर्य की सृष्टि मनुज के बिना भी संभव है।

६ गति (हार्मनी) सौंदर्य के लिए वाञ्छनीय है, आवश्यक है, किन्तु कौन-सी वस्तु गतिपूर्ण है—यह निर्णय व्यक्तिगत रुचि की बात है।

७ सौंदर्य-विधान में रंग-परिगणन का महत्त्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि रंग का प्रभाव पवित्र-भेद और व्यक्ति-भेद में बदलता रहता है। वर्ण-बोध पर उम्र और मनःस्थिति का भी प्रभाव पड़ता है।^१

अन्तर्गतता, हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की सीमाएँ अत्यन्त स्पष्ट हैं, क्योंकि जिस प्रयोग-विधि और जैसी प्रयोगशाला को प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र चूँ देता है, उस प्रयोग में अथवा नैसी प्रयोगशाला में न तो सौंदर्य की कलात्मक सृष्टि होती है और न सृष्ट कलात्मक सौंदर्य का नाश हो। फिर भी प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की यह उपलब्धि अत्यन्त महत्त्व-

पूर्ण है कि सुन्दर-असुन्दर का निर्णय अथवा सौन्दर्य-भावन व्यक्ति की अपनी-अपनी प्रत्यर्थता की प्रणाली, नेत्र-रचना और शरीर-निर्माण पर निर्भर करता है। जीव-विज्ञान भी इस स्थापना का समर्थन करता है। मानव क्या, मान-वेतर प्राणियों पर भी यह बात चरितार्थ होती है। उदाहरण के लिए, क्यो कुछ जीवधारियों को प्रकाश सुन्दर लगता है और कुछ जीवधारियों को अन्धकार? क्यो पागल पतंगा दीपक की लौ के सौन्दर्य से आकृष्ट होकर उस पर मर मिटता है, क्यो स्नेही चातक चाँदी की किरण-मञ्जूषा चन्दा की ओर सदा उन्मुख रहता है और क्यो 'टर्गर प्रेसर' से झुकने वाली पीताम्ब सूर्यमुखी दिनकर का आलोक-वरण कर उसके पीछे फिदा रहती है—सध्या के आते ही विरह में नत-ग्रीव हो जाती है, किन्तु ठीक इसके विपरीत क्यो उलूक को प्रकाश का सौन्दर्य आकृष्ट नहीं करता और क्यो जोक को छाया ही प्रिय होती है? इसका उत्तर जीव-विज्ञान के अनुसार शरीर-रचना तथा आवश्यकताओं की भिन्नता है। किरण-सवेदना की दृष्टि से जीव प्रायः दो प्रकार के होते हैं—'पॉज़िटिवली हेलियोट्रॉपिक' और 'निगेटिवली हेलियोट्रॉपिक'।^१ प्रथम कोटि में वे प्राणी आते हैं, जिन्हें प्रकाश अथवा सूर्य की किरणें सुन्दर लगती हैं, जैसे—पतंगा, चातक इत्यादि और दूसरी कोटि में वे प्राणी आते हैं, जिन्हें प्रकाश अथवा सूर्य की किरणें असुन्दर या विकर्षक लगती हैं, जैसे—उल्लू, चाली इत्यादि। इसी भिन्नता के आधार पर इन प्राणियों की सौन्दर्य-चेतना के अन्य आग्रह और पक्ष भी निर्भर रहते हैं। सारांश यह है कि प्राणी की सौन्दर्य-चेतना का बहुत बड़ा अंश उसकी शरीर-रचना और इन्द्रियो (सेन्स-आर्गेन्स) के 'प्रकार' से निर्मित तथा नियंत्रित होता है।^२ इसी तरह मनुष्यों में भी नेत्र-मस्तिष्क सम्बन्ध की विशेषता के कारण सौन्दर्य के प्रति उनकी प्रत्यर्थता में पर्याप्त अन्तर आ जाता है। बात यह है कि मानव-मस्तिष्क के मुख्यतः तीन भाग हैं—'सेरेब्रम', 'सेरेब्रल' और 'ऑप्टिक थैल्मस'। 'सेरेब्रल' और 'सेरेब्रम' के अन्तर्गत मस्तिष्क का वह अंश आता है, जो अतीत और वशानुगत संस्कारों को सुरक्षित रखता है। इसलिए मस्तिष्क के इस अंश का मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना से कोई ऋजु-संबंध नहीं है। किन्तु, मस्तिष्क का वह अंश, जो 'ऑप्टिक थैल्मस' कहलाता है,

१. महाकवि विहारी के अनुसार इसका उत्तर है रुचि-मेढ—

समै समै सुन्दर सबै, रूप कुरूप न कोय ।

जाकी रुचि जेति जितै, नित तेनो सुन्दर होय ॥

—विहारी-सतसई, दोहा सख्या ७२२, साहित्य-सेवा-सदन, बनारस,
पृष्ठ संस्करण ।

२. 'हेलियो' ग्रीक शब्द है, जिसका अर्थ होता है सूर्य ।

३. 'एन इन्ट्रोडक्शन टु बॉयलॉजी', ले० हैटफील्ड, आक्सफोर्ड, १९४८, पृ० १५ ।

मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना से निकट गवच रमता है। कारण, 'ऑप्टिक थैल्मस' ही मस्तिष्क का वह अंग है, जो कुछ तन्तुओं को नेत्रों की ओर भेजता है, फलस्वरूप किसी वस्तु (आलम्बन अथवा उद्दीपन) के प्रत्यक्षीकरण के उपरान्त नेत्रों को अनुकूल अथवा प्रतिकूल प्रतिक्रियाओं को वह मस्तिष्क के निर्णय-क्षेत्र तक पहुँचाता है। अतः जिस व्यक्ति का 'ऑप्टिक थैल्मस' जितना ही सक्रिय, सजग और समर्थ होता है, उसकी सौन्दर्य-चेतना उतनी ही प्रगट होती है।

जीववैज्ञानिक दृष्टिकोण से यह ध्यातव्य है कि मानवेतर प्राणी-जगत् में भी सौन्दर्य-चेतना का क्रमशः विकास हो रहा है। सौन्दर्य-चेतना और प्रेम के विषय में जीव-विज्ञान यह मानता है कि सौन्दर्य और प्रेम सामाजिक संसार हैं, अतः ये केवल बहुकोपी (मल्टीसेलुलर) प्राणियों में पाये जाते हैं, क्योंकि एककोपी (युनिसेलुलर) प्राणियों में सौन्दर्य और प्रेम की आधारभूत भावना—सामाजिकता—ही नहीं रहती है। किन्तु, अब एककोपी प्राणियों में भी सामाजिकता की आकांक्षा के कारण बहुकोपी होने की प्रवृत्ति, अतः, सौन्दर्य-प्रिय और प्रेमी होने की वृत्ति पाई जाती है। उदाहरणार्थ, हम एक जलीय घास—'वानवॉक्स'—को देख सकते हैं। यह 'वालवॉक्स' मूलतः एककोपी है, किन्तु अब शनैः-शनैः सामाजिक भावना के उदय के कारण यह लाखों-लाख की सख्या में बहुकोपी प्राणियों की तरह उपनिवेश बनाकर एक जगह रहता है, जिसे वनस्पतिशास्त्री 'वालवॉक्स कोलोनी' कहते हैं। वह विकास 'मेटावॉलिज़्म' के अन्तर्गत सामाजिक प्रवृत्ति के उदय को प्रकट करता है, जिसकी अगली परिणति सौन्दर्य-चेतना और प्रेम-भावना के विकास में होगी। अर्थात्, भविष्य में मानवेतर प्राणियों के बीच सौन्दर्य-चेतना का और भी विस्तार होगा, जिसके वैज्ञानिक अध्ययन में सौन्दर्यशास्त्र को कुछ नूतन आलोक मिलेगा।'

किन्तु, सौन्दर्यशास्त्र का यह मनोवैज्ञानिक अथवा जीववैज्ञानिक दृष्टिकोण कला-चिन्तन के लिए बहुत उपयोगी नहीं सिद्ध हो सकता। कला-चिन्तन के लिए सौन्दर्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण ही सर्वोत्तम प्रतीत होता है। इस दृष्टिकोण के अनुसार सौन्दर्य और आनन्द सहगामी हैं। जहाँ सौन्दर्य है, वहाँ आनन्द अवश्य ही रहता है। इसलिए सौन्दर्य-भावन में स्वाभाविक एकाग्रता रहती है। उसमें किसी प्रकार की मानसिक चंचलता अथवा विघ्न नहीं रहता है। संभवतः, इसी कारण पंचपगेश शास्त्री ने सौन्दर्यानुभूति को अभिनवगुप्त के शब्दों में 'वीतविघ्ना प्रतीति' कहा है।^१ सौन्दर्य की ऐसी प्रतीति में सात प्रकार के विघ्न माने गए हैं—

१. प्रतिपत्तावयोग्यता सभावना विरह. (अर्थ न समझ पाने की अयोग्यता)।
२. स्वगतत्वनियमेन देशकाल विशेषावेश. (देश और काल की आत्मगत सीमाएँ)।
३. परगतत्वनियमेन देशकाल विशेषावेश (देश और काल की वस्तुगत सीमाएँ)।
४. निज सुखादि विवशी भाव. (अपने सुखादि भावों से ही ग्रस्त)।
५. प्रतीत्युपाय वैकल्य स्फुटत्वावभाव. (उपचित अनुभूति पैदा करने के लिए आवश्यक उद्दीपन का अभाव)।
६. अप्रधानता और ७. सशययोग।^२

सचमुच 'वीतविघ्ना प्रतीति' ही उत्कृष्ट सौन्दर्यानुभूति हो सकती है। इसी 'वीतविघ्ना प्रतीति' को आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'अन्तस्सत्ता की तदाकार-परिणति' के रूप में स्वीकार किया है। सौन्दर्यानुभूति का विवेचन करते हुए इन्होंने लिखा है कि "कुछ रूप-रंग की वस्तुएँ ऐसी होती हैं, जो हमारे मन में आते ही थोड़ी देर के लिए हमारी सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उसका ज्ञान ही हवा हो जाता है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं। हमारी अन्तःसत्ता की यही तदाकार-परिणति सौन्दर्य की अनुभूति है।"

सौन्दर्यानुभूति के अवधान में कालिदास ने भी (एफ० डब्ल्यू० रकस्टल की

१. 'फिलासफी ऑफ एस्थेटिक प्लेजर,' ले० पंचपगेश शास्त्री, अनामलय यूनिवर्सिटी, १९४०।

२. इन सात विघ्नों का विवेचन डॉ० राकेश गुप्त ने 'साइकोलाजिकल स्टडीज़ इन रस', अलीगढ़, प्रथम संस्करण में और डॉ० के० सी० पाण्डेय ने 'काम्पेरेटिव एस्थेटिक्स' नामक ग्रंथ में भी किया है।

नग्न) विकलता (उत्मुक्ता) का प्रश्न उठाया है। रफस्टल का कथन है कि सौन्दर्यानुभूति की अवस्था बाह्य प्रभावों के कारण 'आत्मा की विकल दशा' (एजिटेटेड स्टेट ऑफ द सोल) होती है। इसी तरह कालिदास का भी विश्वास है कि सौन्दर्यानुभूति में सर्वदा—आलम्बन के प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रहने पर—विकलता का अंश विद्यमान रहता है। उदाहरणार्थ, हम प्रथम स्थिति को इन पवित्तयों में देख सकते हैं—

रम्याणि वीक्ष्य मधुराश्च निशम्य शब्दान्

पर्युत्सुकी भवति यत् सुखिताऽपि जन्तुः ।

—(अभिज्ञान शाकुन्तल, अंक ५)

और, दूसरी स्थिति को हम 'विक्रमोर्वशीयम्' नाटक के अन्तर्गत पुरुरवा की उस उक्ति में ढूँढ सकते हैं—

त्वया बिना सोऽपि समुत्सुको भवेत्

सखीजनस्ते किमुतार्द्रसौहृद ।

इतना ही नहीं, कालिदास की एक और मान्यता पाश्चात्य वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य-शास्त्रियों से ग्राह्य रखती है। वस्तुनिष्ठ सौन्दर्यशास्त्रियों का कहना है कि सौन्दर्य वस्तु में है, द्रष्टा के मन में नहीं। अतः जो वस्तु सुन्दर है, वह सर्वत्र सुन्दर है। कालिदास ने भी इसे एकाधिक बार स्वीकार किया है कि सौन्दर्य (सुन्दर वस्तु) सर्वदा मनोज्ञ (रमणीय और सुन्दर) होता है, उन्हे किसी अभिव्यक्ति अथवा प्रसाधन की आवश्यकता नहीं होती। इसलिए इन्हें रूप वत्कल में मिमटी कोमलांगी अच्छी लगती है और पिचमिच सेंवार में लिपटी कमलिनी भी आकर्षक लगती है—

१ छिन्दी के कुछ रीतिकालीन कवियों की भी यह धारणा रही है कि 'सुन्दर' की रमणीयता न वर्तमान निष्ठता में घटती है और न निम्न भोग में छीनती है, बल्कि सुन्दर वस्तु अपने अस्त सौन्दर्य के कारण सौन्दर्य-द्रष्टा के लिए हर जगह नवीन होती जाती है। मुनकान की मिठाई मानेवाले ननिमान ने यह दावी अदा के साथ इस तथ्य को व्यक्त किया है—

शुद्ध को रंग पीकी लगे, नलके अग्नि अग्नि चार गोराई ।

आग्नि में अग्नि, गिनी में मलु गितामनि की सुरमाई ॥

को धिनु गोन बिकान नहीं, ननिरान लगे मुनकान मिठाई ।

ज्यों ज्यों निहालिन नेर हँ नैननि, त्यों त्यों गरी निवरे नी निहाई ।

ननिमान ही नहीं, विद्यापी मुनकान में छले गये घनानन्द की भी यही उक्ति है—

राखे रूप की रंगि अन्तु नया नयो लागन ज्यों ज्यों निहालिये ।

ज्यों इन आरिनिदान अनोमी नानि दई नहि आन निहालिये ॥

इयमधिक मनोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी ।

किमिवहि मधुराणा मंडनं नाकृतीनाम् ॥ (अभिज्ञान शाकुन्तलम्)

और

यथाप्रसिद्धैर्मधुरं शिरोरुहैः जटाभिरप्येवमभूत्तदाननं ।

न षट्पदश्रेणिभिरेव पंकजं सशैवलासंगमपि प्रकशते ॥ (कुमारसंभव)

इसी तरह प्रयास करने पर भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन में अनेक ऐसे स्थल मिल सकते हैं, जो पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की आधुनिकतम उपलब्धियों से आश्चर्य-जनक साम्य रखते हो, कारण, भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन की यह एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है कि उसमें प्रायः सभी आधुनिक एवं अत्याधुनिक विचारणाओं के बीज सुरक्षित हैं। उदाहरण के लिए, आधुनिक सौन्दर्य-चिन्तन में अत्यधिक विचारित क्रोचे का नूतन अभिव्यजनावाद बुद्धघोष के कला-सिद्धान्त से साम्य रखता है। बुद्धघोष ने बहुत पूर्व यह उद्भावना की थी कि चित्त का सहजज्ञान ही सौन्दर्य-विधान या कला में अभिव्यक्त होता है, विम्ब, प्रतीक रंग इत्यादि जैसी चीजें उस सहजज्ञान के व्यक्तीकरण में केवल माध्यम का काम करती हैं। इस प्रकार की समग्र अभिव्यक्ति चित्त की स्वयम्भू क्रिया का वस्तुनिष्ठ प्रक्षेपण है। अतः बुद्धघोष के अनुसार, जैसा कि दासगुप्त का मन्तव्य है, सौन्दर्य-विधान या कला वाह्य न होकर आन्तरिक है और उसका नित्य सवध आन्तरिक सहजज्ञान की सृजनात्मक चेतना के साथ निर्भर है।^१ इतना ही नहीं, दासगुप्त का यह भी कहना है कि बुद्धघोष ही नहीं, हेमचन्द्र और भट्टतोत ने भी सहजज्ञान (क्रोचे का 'इण्ट्यूशन') को अत्यधिक महत्त्व दिया है तथा उसे शिव का तृतीय नेत्र माना है, जिसके चलते कवि अतीत और वर्तमान के अलावा भविष्य को भी जानकर क्रान्तदर्शी कहलाता है।

इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि देश और काल के आवार पर सौन्दर्य के मूल्य एवं मान बदलते रहते हैं, अर्थात् कालकृत और देशकृत भेदों से सौन्दर्य-दृष्टि बदलती रहती है, जैसे, भारतीय दृष्टि के अनुसार सौंदर्य सर्वथा और सर्वदा अन्तरंग है। इसी भारतीय विशेषता को स्वामी विवेकानन्द ने एशियाव्यापी प्राच्य प्रवृत्ति कहा है। उदाहरण के लिये श्री हरिवर्धसिंह शास्त्री ने शांकर अद्वैत सिद्धान्त के आधार पर सौन्दर्य की परिभाषा प्रस्तुत की है— "स्थूल या सूक्ष्म जगत् में आत्मा की अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य है।" इस प्रसंग में इन्होंने हीगेल के शिष्य विशार को अपना आदर्श माना है। इन्होंने अपने दृष्टि-कोण का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है कि "जब कभी हमारी बुद्धि निष्काम होगी, तभी हमें सौन्दर्य-बोध होगा, क्योंकि उस समय हमारी दृष्टि वस्तुओं के नाम-रूप पर, बाहरी वनावट पर नहीं पड़ती, प्रत्युत उस नाम-रूप के आधार

१. दासगुप्त, 'फण्डामेण्टल्स ऑव इण्डियन आर्ट', पृष्ठ ६३।

पर, उम परब्रह्म पर पड़ती है, जिनमें ये सब नाम-रूप कल्पित है एव जो हमारा अपना स्वप्न है।" इतना ही नहीं, सौन्दर्य के 'अन्तरंग' गुण को प्रधानता देने के कारण उन्होंने सौन्दर्यानुभूति और सौन्दर्याभिव्यक्ति का सबव सप्रज्ञात समाधि की अवस्था से जोड़ा है। इनके अनुसार सप्रज्ञात समाधि के अन्तर्गत मवितकं योग, मविचार योग और आनन्दयोग की अवस्था में सौन्दर्यानुभव होता है तथा सप्रज्ञात समाधि की अन्तिम अवस्था—अस्मिता योग—में सौन्दर्याभिव्यक्ति होती है। इस तरह शास्त्रीजी ने सौन्दर्यज आनन्द को निष्काम आनन्द मिश्र करने हुए सौन्दर्य-बोधको ऋतम्भरा प्रज्ञा से सबवित माना है।^१ दूसरे भारतीय कला में सौन्दर्य को प्रायः रहस्यमय माना गया है, जिसके सर्वोत्तम उदाहरण सन्त अथवा सूफी साहित्य और गुगनद्ध मुद्रा की मैथुनी मूर्तियाँ हैं। इसलिए जेम्स कजिन्स न उचित ही कहा है कि जहाँ हीगेल ने वैचारिक दृष्टि से ललितकलाओं को विश्व-जीवन की अनुभूति के लिए सम्पर्क-साधन (मीन्स ऑव पोलराइजेशन) कहा है, वहाँ भारतीय दृष्टि कभी-कभी योग-साधना अथवा योगिक चिन्तन को कला का लक्ष्य मान लेती है।^२ वस्तुतः साधारणीकरण का मधुमती भूमिका में सबव जोड़ना इसी दृष्टि का द्योतक है।

सौन्दर्य-विवेचन में 'कुरूप' की चर्चा अत्यावश्यक है, क्योंकि कला के 'कुरूप' में भी सौन्दर्य रहता है।^३ पाञ्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन में अरस्तू के काल से कुरूप

१. 'सौन्दर्य-विज्ञान', ले० हरिवर्गसिंह शास्त्री, काशी विद्यापीठ १९३६, क्रमशः १४ खण्ड १६, १७, १८, १९-२०३।

२. 'द फिनाल्टी ऑफ़ इण्डिफुल', ले० जेम्स एच० कजिन्स, पृ० ३५।

३. कला में एक ऐसी शक्ति रहती है, जिसके द्वारा वह सामान्य जगत् का तथाकथित लक्षण वस्तु को भी सुन्दर बना लेती है। चित्रकला की दृष्टि में एक आमन्त्र-प्रसवा गदही का चित्र उतना ही महत्वपूर्ण और कलात्मक हो सकता है (बगैर चित्रकार की तूलिका का उसे सामान्य पास न्यून प्राप्त हुआ हो) जितना अन्वपाली या अकीको कोजिमा और मेरिना जुनोना ऐसी विश्व-सुन्दरी का चित्र। कला के इस राज को स्पष्ट करने में मौलाना शिवली बं. ने पश्चिमी साहित्यिक सिद्धि को सब नीचे—“मुद्राकात का अमली कमाल यह है कि अमल के सुन्दरिक हो। यानी जिस चीज का बयान किया जाय, उस तरह किया जाय कि सुन्दर वह भी सुन्दर होकर मानने आ जाय। शायरी का अमली नक़्द तबीयत का इन्वेसान है। किसी चीज की अमली नक़्द गीतना सुन्दर तबीयत में इन्वेसात पैदा करता है (वह जो अच्छी है या बुरी है—इसमें बहान नहीं) समलन छिपकली एक बद्रमृग जानकर है जिसको देखकर नफरत होती है, लेकिन अगर एक उस्ता मुसविद छिपकली को ऐसी नक़्द रीति दे कि गाल बग़ल पर न हो तो इसको देखने से रागव्याध मुक्त आग्या। इसकी यही बजह है कि नक़्द का अमल के मुताबिक होना सुन्दर एक सुअमर चीज है। अब अगर वे चीजें, जिनकी सुन्दरता नक़्द के सुन्दर ही दिलावेत और नुफ-अग़ेय हो, तो सुन्दरता का अमल बहुत ही बढ़ावा।—शैबान्-अमल, ले० मौलाना शिवली नोमानी, नक़्दारिफ़ प्रेस गाज़ियाबाद, १९३३, हिन्दू नशास्त्र, पृ० १५-१६। इस तरह स्पष्ट है कि सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि में

के सबध मे विमर्श होता रहा है और दिनानुदिन उसे अधिक व्यापकता प्रदान की जाती रही है। अरस्तू ने तो कुरूप मे हास्यास्पद की भी गिनती की है, जिसके उदाहरणस्वरूप उन्होने 'कैरिकेचर' (विडम्बन) को प्रस्तुत किया है। कुरूप के सबध मे उनकी मुख्य धारणा यह है कि अनुकरण के माध्यम से कला मे प्रवेश पाने के कारण वह कुरूप सुन्दर, अतः, सुखद हो जाता है। किन्तु, लेसिंग ने कुरूप को काव्य मे केवल 'कौमिक' या भयानक के प्रत्यक्षीकरण का साधन माना है। उसे अरस्तू की यह स्थापना स्वीकार नहीं है कि दुःखद (जिसका धर्म है कुरूप होना) भी अनुकरण के द्वारा सहृदय-चित्त के लिए सुखद बन सकता है। इस सबध मे हीगेल ने, अशतः, स्पष्ट बात कही है। इनके अनुसार कुरूप मे कुछ-न-कुछ विकृति (डिस्टार्गन) अवश्य रहती है, जैसे कुरूप-चर्चा मे 'कैरिकेचर' का उदाहरण देते हुए इन्होंने चरित्र-चित्रण की विकृति को निर्दिष्ट किया है। रोजेन्क्रा ने और भी स्पष्टता के साथ यह मन्तव्य व्यक्त किया है कि कुरूपता सौन्दर्य का भावात्मक निषेध (पॉजिटिव निगेशन) है।

मेरी दृष्टि मे सौन्दर्य के साथ कुरूपता का निरन्तर वैपरीत्य है। सौन्दर्य का विपरीतार्थक अथवा प्रतीप असौन्दर्य नहीं, बल्कि कुरूपता है। कुरूपता भी हमारी सौन्दर्य-चेतना से सवधित है। व्यपदेश-निर्धारण की दृष्टि से हम यह कह सकते हैं कि कुरूपता उस वस्तु मे है, जो चाक्षुष, श्रावण अथवा अन्य ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष के उपरांत आश्रय की बोध-वृत्ति या इन्द्रियो को अरुचिकर प्रतीत होती है। किन्तु यह अरुचिकरता भावदशा-सापेक्ष है और इस भाव-दशा के परिवर्तन मे देश, काल एवं परिस्थिति सध रूप मे अथवा पृथक्-पृथक् भी सक्षम है। ससर्ग-सम्पर्क अथवा पूज्य भाव के आरोपण से कुरूप भी आकर्षक बन जाता है या उसकी अरुचिकरता घट जाती है। पुनः विशिष्ट आन्तरिक गुण के कारण कुरूपवर्जना का भाव बदल जाता है। उदाहरण के लिए स्वर-लालित्य के कारण काली कोयल और पाण्डित्य के कारण अण्टावक्र स्मरणीय हैं। जो हो, कुरूप को कला मे अवश्यस्थान मिलना चाहिए, क्योंकि पूर्णता अपूर्णता से श्रेयस्कर है, और, यदि कला कुरूपता के प्रति अडिग वर्जना का भाव रखेगी, तो उसकी पूर्णता अवश्यमेव विघटित होगी। दूसरी बात यह है कि सुन्दर और कुरूप एक-दूसरे के मूल्यो एवं सीमाओ का

कुरूप भी सौन्दर्य का एक अंग या प्रकार है। जब सामान्य लौकिक दृष्टि से घोषित कुरूप को कलाकार कला-जगत् में प्रतिष्ठित कर सौन्दर्य का अंग बना देता है, तब उसकी गणना, जैसा कि *A. C. Bradley* और *S. Alexander* ने कहा है, 'difficult beauty' में होने लगती है। द्रष्टव्य—

—*S. Alexander, Beauty and Other Forms of Value, 1933, page 164.*

निराकरण करते हैं। नायक, इसीलिए वाल्मीकि ने राम के सौन्दर्य को अधिक प्रभविष्णु एवं शूर्पणखा की कुरूपता को अधिक विकर्षक बनाने के लिए सौन्दर्य और कुरूपता का समानान्तर वर्णन किया है—

सुमुख दुर्मुखी राम वृत्तमध्य महोदरी ।
विशालाक्ष विरूपाक्षी सुकेश ताम्रमूर्धजा ॥
प्रोतिरूप विरूपा सा सुत्वर भ्रंरवस्वरा ।
तरुण वारुण वृद्धा दक्षिण वामभाषिणी ॥

(वाल्मीकि रामायण)

माराग यह है कि कुरूपता के प्रति शिथिलता हमारी सौन्दर्य-चेतना के लिए अशोभन है और कुरूपता के प्रति तीव्र प्रतिक्रिया हमारी सौन्दर्य-चेतना के लिए शुभकर है।

सौन्दर्य-विवेचन में उदात्त की चर्चा भी अपेक्षित है।^१ उदात्त (सव्लाइम) वह सौन्दर्य है जो आश्रय को पहले पराभूत और तदनन्तर आकर्षित करना है। जैसे, गरजते हुए नागर को देखकर नटस्थ व्यक्ति पहले भयकरता से आक्रान्त होकर या विस्मय भाव में हक्का-बक्का हो जाता है, किन्तु, तत्पश्चात् उसकी विद्यालता ने अभिभूत होकर वह चिनि-म्फीत हो जाता है। अतः उदात्त-भावन में पहले घात, तदुपरांत आह्लादन है। इस पूर्वविम्ब्या के कारण ही कुछ विचारक उदात्त और मुन्दर को नैरोटिक नहीं मानते हैं। कभी-कभी कुरूप भी अपनी विशालता और नोकातिशयता के कारण उदात्त बन जाता है।^२ मुन्दर और उदात्त में हमरा अन्तर यह है कि मुन्दर जहाँ रुचि-बोध में सबधित है, वहाँ उदात्त दुर्द्धि-मवेग (उमोगन ऑव इग्टनिजेन्स) में। तीसरी बात यह है कि मुन्दर के लिए नर्वदा आकृति-विधान आवश्यक है, जबकि उदात्त के लिए नागनिहीनता और त्रिकृति नमस्य श्रेयस्कर है। चौथा अन्तर यह है कि उदान मुन्दर की अपेक्षा अधिक आत्मनिष्ठ है, फलतः उसमें आश्रय पक्ष की दृष्टि से भानम-चाग (मेण्टन प्रेनर) अधिक है। कभी-कभी 'उदात्त' वस्तु-विशेष में पूर्णता का ऐसा भीमकाय अथवा विराट् निदर्शन प्रस्तुत करता है कि उनके

सौन्दर्य

आस्वादन, चर्वण या ग्रहण में आश्रय की इन्द्रियाँ असमर्थ सिद्ध होती हैं, और यदाकदा वह प्रकृति की शक्ति-सत्ता का ऐसा विस्फोटक विभ्राट् उपस्थित करता है कि आश्रय की धाराण-शक्ति विखण्डित हो जाती है। इसलिए कुछ लोग उदात्त को 'सौन्दर्य का विस्तार' ('एक्सटेन्शन ऑव व्यूटी') कहते हैं।

हीगेल के अनुसार उदात्त सौन्दर्य का दौवारिक है, जो प्रतीकात्मक कला-विभाग (सिम्बोलिक आर्ट-फार्म) के अन्तर्गत आता है। जब 'असीम' दृश्य जगत् की वस्तु-विशेष में अपनी अभिव्यक्ति चाहता है, किन्तु चाहकर भी न अभिव्यक्त हो पाता है और न पुन प्रत्यक्षित, तब वह वृथा प्रयत्न वस्तु-समेत उदात्त बन जाता है, अर्थात्, 'उदात्त' वस्तु-विशेष में असीम की अपूर्ण अभिव्यक्ति है। उदात्त का दूसरा लक्षण यह है कि वह ससीम-निस्सीम का बोधक होता है। प्रत्यक्षीकरण के उपरान्त उदात्त, एक ओर, मानव-हृदय पर अपनी असीमता का रोव गाँठता है और, दूसरी ओर, मानव-चित्त को उसकी सकोची ससीमता का बोध देता है। किन्तु, उदात्त की विशेषता यह है कि इस ससीमता अथवा हीनता की अनुभूति के क्षणों में भी मानव-चित्त पहले की अपेक्षा महानता के किंचित् ऊँचे घरातल पर पहुँच जाता है।

कुछ आत्मनिष्ठ विचारक उत्कृष्ट सवेग की सशक्त अनुभूति को उदात्त कहते हैं। इस दृष्टि में उदात्त उन्मेषपूर्ण सवेग की चूडान्त घनीभूत अवस्था है। प्रतः प्रकृति की विराटता और आध्यात्मिक गति की पराव्याप्ति उदात्त की भावना के सर्वोत्तम उद्दीपन है।

कला के सभी निदर्शनो में उदात्त का समावेश नहीं हो सकता। वही कला उदात्त का उचित अधिकरण बन सकती है, जिसमें पर्याप्त विस्तार या भावन के स्तम्भन की शक्ति विद्यमान हो, क्योंकि उत्कृष्ट सवेग को उत्कृष्टता के परिपाक की प्राप्ति एवं घनीभूत अवस्था को 'तर' से 'तम' तक ले जाने के लिए एक विलम्बित एवं सुपुष्ट काल-खण्ड की आवश्यकता होती है। इसलिए कला के उदात्त में नहीं, उदात्त कला में 'मैग्निच्युड' की आत्यन्तिक आवश्यकता रहती है। इस दृष्टि से दृश्य कलाओं की अपेक्षा कालिक कलाओं (टाइम आर्ट्स) — जैसे, संगीत और काव्य — में उदात्त का आधान सरल हुआ करता है।

'उदात्त' ललितकला और उपयोगी कला का विशिष्ट विभाजक गुण है। हम देख चुके हैं कि लालित्य और उपयोगिता के आधार पर ललितकला एवं उपयोगी कला का दो टूक विभाजन तर्कसम्मत नहीं है, क्योंकि उपयोगिता में भी लालित्य रहता है और लालित्य की भी उपयोगिता होती है। किन्तु, हम उदात्त के आधार पर (यद्यपि इसकी सर्वत्र उपस्थिति नहीं रहती) ललितकला के अन्तर को अधिक स्पष्ट कर सकते हैं। उपयोगी कलाओं, विशेषकर

श्रीयोगिक कलाश्रो मे उदात्त का समावेश या उसका आचार कभी नहीं हो सकता है। उपयोगी कला और श्रीयोगिक कला अन्य दृष्टियों से—पूर्णता, नघटन अथवा मचाई की दृष्टि से—ललितकलाश्रो के साथ 'सम' पर खड़ी हो सकती हैं, किन्तु उदात्त की दृष्टि से वे सर्वथा पगु हैं।

परिमाण अथवा आकृति-विस्तार मे सर्वव्यति होने के कारण कुछ विचारक उदात्त के कई स्तर मानते हैं। जैसे, प्रो० ब्रैड्ले ने 'द सबलाइम' शीर्षक निबन्ध मे परिमाण, माना अथवा आकृति-विस्तार के भेद से सौन्दर्य की पाँच अवस्थाओं को स्वीकार किया है और उदात्त को उनमे सर्वोत्तम माना है। वे पाँच अवस्थाएँ इस प्रकार हैं—रजक (प्रेटी), लावण्यमय (प्रेसफुल), मुन्दर (व्यूटि-फुन), कमाल (ग्रेण्ड) और उदात्त (सब्लाइम)।^१ 'गनित लघु' उदात्त का पक्ति-बद्ध विपरीतान्त है, जो मुक्त और रजक हुआ कन्ता है, किन्तु किसी उत्कृष्ट तथा गभीर भाव को जगाने मे अक्षम रहता है। इस ललित लघु के भावन या चर्चण मे इन्द्रियां सक्रिय रहती हैं। किन्तु इसके विपरीत 'उदात्त' इन्द्रियों से परे अर्थात् अतीन्द्रिय हुआ करता है। यह उतना महान् होता है कि इन्द्रियां इसे ग्रहण नहीं कर पाती। इन्द्रिय-ग्राह्य न होने के कारण ही उदात्त क्षण-स्थायी होता है, क्योंकि किसी भाव-दशा का ठहराव इन्द्रियों की सजोने की शक्ति पर निर्भर रहा करता है। शेष प्रवस्थाएँ—लावण्यमय, मुन्दर और

१ Oxford Lectures on Poetry by A C Bradley, Macmillan & Co, London, 1950

२ 'सब्लाइम' के लिए गतिम सौन्दर्य, अन्य या भावोत्कर्ष का ना प्रयोग किया जाता है। प्रातन्त्रायण कापू भाई भुव ने सब्लाइम के लिए गीता का 'ऊर्जित' शब्द प्रयुक्त किया है। इन्होंने उर्जर भाषा के कावे श्री अरदेगन फलामजा समदर के अगिनन्दन-ग्रन्थ में 'मुन्दर और अन्य' शीर्षक एक लेख लिखा है, जिसमे इन्होंने 'ऊर्जित' शब्द की चर्चा की है। इस लेख का हिन्दी भाषान्तर 'जागरण' पत्रिका के नवुनवय शीर्षक स्तम्भ मे उपस्थित किया गया है, जिसकी कुछ महत्त्वपूर्ण पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—“मुन्दर और अन्य” (sublime) को गीता में गीता और ऊर्जित शब्दों में व्यक्त किया गया है। श्रीमान् और ऊर्जित—यद्यपि ये दोनों एव-अर्थों में भिन्न शब्द हैं, तथापि इनका समन्वय इनके अधिष्ठानभूत परमात्मा में होता है। परमात्मा की विभूति-रूप शक्ति की प्रतीका में भी ये मानान्याधिवर्त्य प्राप्त करते हैं। हमारी दृष्टि में ये दोनों भिन्न-भिन्न रूप में भाजित होते हैं। एव का तत्त्व समान, प्रमाण-यत्न और सन्तोहर होता है—उत्पत्ति। जिस, दिशा और अप्रमेयतायुक्त होता है। एक का उदात्त मुक्त सुख का पद और दूसरे का अन्य एव दिशात्मक वृद्धि। एक का उदात्त-दशा स्वतंत्र और उत्पत्ति का समाधि में उपर से गिरता हुआ गंगा का प्रवाह। व उदात्त का उदात्त, तो एक का उदात्त-शक्ति की दृष्टि से और दूसरे का ऊर्जित मुक्त के नृत्य का अर्थ है। —“अभ्युदय”, (साहित्यिक साहित्य पत्र) ४५, अंक १, ११ फरवरी, १९६२, पृष्ठ २६, २७, २८, २९, ३०, ३१, ३२, ३३, ३४, ३५, ३६, ३७, ३८, ३९, ४०, ४१, ४२, ४३, ४४, ४५, ४६, ४७, ४८, ४९, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ५५, ५६, ५७, ५८, ५९, ६०, ६१, ६२, ६३, ६४, ६५, ६६, ६७, ६८, ६९, ७०, ७१, ७२, ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ७८, ७९, ८०, ८१, ८२, ८३, ८४, ८५, ८६, ८७, ८८, ८९, ९०, ९१, ९२, ९३, ९४, ९५, ९६, ९७, ९८, ९९, १००, १०१, १०२, १०३, १०४, १०५, १०६, १०७, १०८, १०९, ११०, १११, ११२, ११३, ११४, ११५, ११६, ११७, ११८, ११९, १२०, १२१, १२२, १२३, १२४, १२५, १२६, १२७, १२८, १२९, १३०, १३१, १३२, १३३, १३४, १३५, १३६, १३७, १३८, १३९, १४०, १४१, १४२, १४३, १४४, १४५, १४६, १४७, १४८, १४९, १५०, १५१, १५२, १५३, १५४, १५५, १५६, १५७, १५८, १५९, १६०, १६१, १६२, १६३, १६४, १६५, १६६, १६७, १६८, १६९, १७०, १७१, १७२, १७३, १७४, १७५, १७६, १७७, १७८, १७९, १८०, १८१, १८२, १८३, १८४, १८५, १८६, १८७, १८८, १८९, १९०, १९१, १९२, १९३, १९४, १९५, १९६, १९७, १९८, १९९, २००, २०१, २०२, २०३, २०४, २०५, २०६, २०७, २०८, २०९, २१०, २११, २१२, २१३, २१४, २१५, २१६, २१७, २१८, २१९, २२०, २२१, २२२, २२३, २२४, २२५, २२६, २२७, २२८, २२९, २३०, २३१, २३२, २३३, २३४, २३५, २३६, २३७, २३८, २३९, २४०, २४१, २४२, २४३, २४४, २४५, २४६, २४७, २४८, २४९, २५०, २५१, २५२, २५३, २५४, २५५, २५६, २५७, २५८, २५९, २६०, २६१, २६२, २६३, २६४, २६५, २६६, २६७, २६८, २६९, २७०, २७१, २७२, २७३, २७४, २७५, २७६, २७७, २७८, २७९, २८०, २८१, २८२, २८३, २८४, २८५, २८६, २८७, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३, २९४, २९५, २९६, २९७, २९८, २९९, ३००, ३०१, ३०२, ३०३, ३०४, ३०५, ३०६, ३०७, ३०८, ३०९, ३१०, ३११, ३१२, ३१३, ३१४, ३१५, ३१६, ३१७, ३१८, ३१९, ३२०, ३२१, ३२२, ३२३, ३२४, ३२५, ३२६, ३२७, ३२८, ३२९, ३३०, ३३१, ३३२, ३३३, ३३४, ३३५, ३३६, ३३७, ३३८, ३३९, ३४०, ३४१, ३४२, ३४३, ३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३४८, ३४९, ३५०, ३५१, ३५२, ३५३, ३५४, ३५५, ३५६, ३५७, ३५८, ३५९, ३६०, ३६१, ३६२, ३६३, ३६४, ३६५, ३६६, ३६७, ३६८, ३६९, ३७०, ३७१, ३७२, ३७३, ३७४, ३७५, ३७६, ३७७, ३७८, ३७९, ३८०, ३८१, ३८२, ३८३, ३८४, ३८५, ३८६, ३८७, ३८८, ३८९, ३९०, ३९१, ३९२, ३९३, ३९४, ३९५, ३९६, ३९७, ३९८, ३९९, ४००, ४०१, ४०२, ४०३, ४०४, ४०५, ४०६, ४०७, ४०८, ४०९, ४१०, ४११, ४१२, ४१३, ४१४, ४१५, ४१६, ४१७, ४१८, ४१९, ४२०, ४२१, ४२२, ४२३, ४२४, ४२५, ४२६, ४२७, ४२८, ४२९, ४३०, ४३१, ४३२, ४३३, ४३४, ४३५, ४३६, ४३७, ४३८, ४३९, ४४०, ४४१, ४४२, ४४३, ४४४, ४४५, ४४६, ४४७, ४४८, ४४९, ४५०, ४५१, ४५२, ४५३, ४५४, ४५५, ४५६, ४५७, ४५८, ४५९, ४६०, ४६१, ४६२, ४६३, ४६४, ४६५, ४६६, ४६७, ४६८, ४६९, ४७०, ४७१, ४७२, ४७३, ४७४, ४७५, ४७६, ४७७, ४७८, ४७९, ४८०, ४८१, ४८२, ४८३, ४८४, ४८५, ४८६, ४८७, ४८८, ४८९, ४९०, ४९१, ४९२, ४९३, ४९४, ४९५, ४९६, ४९७, ४९८, ४९९, ५००, ५०१, ५०२, ५०३, ५०४, ५०५, ५०६, ५०७, ५०८, ५०९, ५१०, ५११, ५१२, ५१३, ५१४, ५१५, ५१६, ५१७, ५१८, ५१९, ५२०, ५२१, ५२२, ५२३, ५२४, ५२५, ५२६, ५२७, ५२८, ५२९, ५३०, ५३१, ५३२, ५३३, ५३४, ५३५, ५३६, ५३७, ५३८, ५३९, ५४०, ५४१, ५४२, ५४३, ५४४, ५४५, ५४६, ५४७, ५४८, ५४९, ५५०, ५५१, ५५२, ५५३, ५५४, ५५५, ५५६, ५५७, ५५८, ५५९, ५६०, ५६१, ५६२, ५६३, ५६४, ५६५, ५६६, ५६७, ५६८, ५६९, ५७०, ५७१, ५७२, ५७३, ५७४, ५७५, ५७६, ५७७, ५७८, ५७९, ५८०, ५८१, ५८२, ५८३, ५८४, ५८५, ५८६, ५८७, ५८८, ५८९, ५९०, ५९१, ५९२, ५९३, ५९४, ५९५, ५९६, ५९७, ५९८, ५९९, ६००, ६०१, ६०२, ६०३, ६०४, ६०५, ६०६, ६०७, ६०८, ६०९, ६१०, ६११, ६१२, ६१३, ६१४, ६१५, ६१६, ६१७, ६१८, ६१९, ६२०, ६२१, ६२२, ६२३, ६२४, ६२५, ६२६, ६२७, ६२८, ६२९, ६३०, ६३१, ६३२, ६३३, ६३४, ६३५, ६३६, ६३७, ६३८, ६३९, ६४०, ६४१, ६४२, ६४३, ६४४, ६४५, ६४६, ६४७, ६४८, ६४९, ६५०, ६५१, ६५२, ६५३, ६५४, ६५५, ६५६, ६५७, ६५८, ६५९, ६६०, ६६१, ६६२, ६६३, ६६४, ६६५, ६६६, ६६७, ६६८, ६६९, ६७०, ६७१, ६७२, ६७३, ६७४, ६७५, ६७६, ६७७, ६७८, ६७९, ६८०, ६८१, ६८२, ६८३, ६८४, ६८५, ६८६, ६८७, ६८८, ६८९, ६९०, ६९१, ६९२, ६९३, ६९४, ६९५, ६९६, ६९७, ६९८, ६९९, ७००, ७०१, ७०२, ७०३, ७०४, ७०५, ७०६, ७०७, ७०८, ७०९, ७१०, ७११, ७१२, ७१३, ७१४, ७१५, ७१६, ७१७, ७१८, ७१९, ७२०, ७२१, ७२२, ७२३, ७२४, ७२५, ७२६, ७२७, ७२८, ७२९, ७३०, ७३१, ७३२, ७३३, ७३४, ७३५, ७३६, ७३७, ७३८, ७३९, ७४०, ७४१, ७४२, ७४३, ७४४, ७४५, ७४६, ७४७, ७४८, ७४९, ७५०, ७५१, ७५२, ७५३, ७५४, ७५५, ७५६, ७५७, ७५८, ७५९, ७६०, ७६१, ७६२, ७६३, ७६४, ७६५, ७६६, ७६७, ७६८, ७६९, ७७०, ७७१, ७७२, ७७३, ७७४, ७७५, ७७६, ७७७, ७७८, ७७९, ७८०, ७८१, ७८२, ७८३, ७८४, ७८५, ७८६, ७८७, ७८८, ७८९, ७९०, ७९१, ७९२, ७९३, ७९४, ७९५, ७९६, ७९७, ७९८, ७९९, ८००, ८०१, ८०२, ८०३, ८०४, ८०५, ८०६, ८०७, ८०८, ८०९, ८१०, ८११, ८१२, ८१३, ८१४, ८१५, ८१६, ८१७, ८१८, ८१९, ८२०, ८२१, ८२२, ८२३, ८२४, ८२५, ८२६, ८२७, ८२८, ८२९, ८३०, ८३१, ८३२, ८३३, ८३४, ८३५, ८३६, ८३७, ८३८, ८३९, ८४०, ८४१, ८४२, ८४३, ८४४, ८४५, ८४६, ८४७, ८४८, ८४९, ८५०, ८५१, ८५२, ८५३, ८५४, ८५५, ८५६, ८५७, ८५८, ८५९, ८६०, ८६१, ८६२, ८६३, ८६४, ८६५, ८६६, ८६७, ८६८, ८६९, ८७०, ८७१, ८७२, ८७३, ८७४, ८७५, ८७६, ८७७, ८७८, ८७९, ८८०, ८८१, ८८२, ८८३, ८८४, ८८५, ८८६, ८८७, ८८८, ८८९, ८९०, ८९१, ८९२, ८९३, ८९४, ८९५, ८९६, ८९७, ८९८, ८९९, ९००, ९०१, ९०२, ९०३, ९०४, ९०५, ९०६, ९०७, ९०८, ९०९, ९१०, ९११, ९१२, ९१३, ९१४, ९१५, ९१६, ९१७, ९१८, ९१९, ९२०, ९२१, ९२२, ९२३, ९२४, ९२५, ९२६, ९२७, ९२८, ९२९, ९३०, ९३१, ९३२, ९३३, ९३४, ९३५, ९३६, ९३७, ९३८, ९३९, ९४०, ९४१, ९४२, ९४३, ९४४, ९४५, ९४६, ९४७, ९४८, ९४९, ९५०, ९५१, ९५२, ९५३, ९५४, ९५५, ९५६, ९५७, ९५८, ९५९, ९६०, ९६१, ९६२, ९६३, ९६४, ९६५, ९६६, ९६७, ९६८, ९६९, ९७०, ९७१, ९७२, ९७३, ९७४, ९७५, ९७६, ९७७, ९७८, ९७९, ९८०, ९८१, ९८२, ९८३, ९८४, ९८५, ९८६, ९८७, ९८८, ९८९, ९९०, ९९१, ९९२, ९९३, ९९४, ९९५, ९९६, ९९७, ९९८, ९९९, १०००, १००१, १००२, १००३, १००४, १००५, १००६, १००७, १००८, १००९, १०१०, १०११, १०१२, १०१३, १०१४, १०१५, १०१६, १०१७, १०१८, १०१९, १०२०, १०२१, १०२२, १०२३, १०२४, १०२५, १०२६, १०२७, १०२८, १०२९, १०३०, १०३१, १०३२, १०३३, १०३४, १०३५, १०३६, १०३७, १०३८, १०३९, १०४०, १०४१, १०४२, १०४३, १०४४, १०४५, १०४६, १०४७, १०४८, १०४९, १०५०, १०५१, १०५२, १०५३, १०५४, १०५५, १०५६, १०५७, १०५८, १०५९, १०६०, १०६१, १०६२, १०६३, १०६४, १०६५, १०६६, १०६७, १०६८, १०६९, १०७०, १०७१, १०७२, १०७३, १०७४, १०७५, १०७६, १०७७, १०७८, १०७९, १०८०, १०८१, १०८२, १०८३, १०८४, १०८५, १०८६, १०८७, १०८८, १०८९, १०९०, १०९१, १०९२, १०९३, १०९४, १०९५, १०९६, १०९७, १०९८, १०९९, ११००, ११०१, ११०२, ११०३, ११०४, ११०५, ११०६, ११०७, ११०८, ११०९, १११०, ११११, १११२, १११३, १११४, १११५, १११६, १११७, १११८, १११९, ११२०, ११२१, ११२२, ११२३, ११२४, ११२५, ११२६, ११२७, ११२८, ११२९, ११३०, ११३१, ११३२, ११३३, ११३४, ११३५, ११३६, ११३७, ११३८, ११३९, ११४०, ११४१, ११४२, ११४३, ११४४, ११४५, ११४६, ११४७, ११४८, ११४९, ११५०, ११५१, ११५२, ११५३, ११५४, ११५५, ११५६, ११५७, ११५८, ११५९, ११६०, ११६१, ११६२, ११६३, ११६४, ११६५, ११६६, ११६७, ११६८, ११६९, ११७०, ११७१, ११७२, ११७३, ११७४, ११७५, ११७६, ११७७, ११७८, ११७९, ११८०, ११८१, ११८२, ११८३, ११८४, ११८५, ११८६, ११८७, ११८८, ११८९, ११९०, ११९१, ११९२, ११९३, ११९४, ११९५, ११९६, ११९७, ११९८, ११९९, १२००, १२०१, १२०२, १२०३, १२०४, १२०५, १२०६, १२०७, १२०८, १२०९, १२१०, १२११, १२१२, १२१३, १२१४, १२१५, १२१६, १२१७, १२१८, १२१९, १२२०, १२२१, १२२२, १२२३, १२२४, १२२५, १२२६, १२२७, १२२८, १२२९, १२३०, १२३१, १२३२, १२३३, १२३४, १२३५, १२३६, १२३७, १२३८, १२३९, १२४०, १२४१, १२४२, १२४३, १२४४, १२४५, १२४६, १२४७, १२४८, १२४९, १२५०, १२५१, १२५२, १२५३, १२५४, १२५५, १२५६, १२५७, १२५८, १२५९, १२६०, १२६१, १२६२, १२६३, १२६४, १२६५, १२६६, १२६७, १२६८, १२६९, १२७०, १२७१, १२७२, १२७३, १२७४, १२७५, १२७६, १२७७, १२७८, १२७९, १२८०, १२८१, १२८२, १२८३, १२८४, १२८५, १२८६, १२८७, १२८८, १२८९, १२९०, १२९१, १२९२, १२९३, १२९४, १२९५, १२९६, १२९७, १२९८, १२९९, १३००, १३०१, १३०२, १३०३, १३०४, १३०५, १३०६, १३०७, १३०८, १३०९, १३१०, १३११, १३१२, १३१३, १३१४, १३१५, १३१६, १३१७, १३१८, १३१९, १३२०, १३२१, १३२२, १३२३, १३२४, १३२५, १३२६, १३२७, १३२८, १३२९, १३३०, १३३१, १३३२, १३३३, १३३४, १३३५, १३३६, १३३७, १३३८,

कमाल—इन्द्रियो के साथ ताल-मेल रखती है, अतः इन्द्रियरजक होती है, अर्थात्, इन अवस्थाओं में आश्रय की इन्द्रियो और आलम्बन के बीच पूर्ण रागात्मक निर्वाह रहता है ।

कुछ विचारक कलाकार की शैली में भी उदात्त की विद्यमानता स्वीकार करते हैं। अर्थात्, असामान्य अभिव्यक्ति का कमाल या चमत्कार उदात्त का सृजन कर सकता है। जैसे, लोजाइनस पाटवपूर्ण वाग्मिता में उदात्त की संभावना को मानते हैं। इनके अनुसार कलाकार की शैली उदात्त हो सकती है और उदात्त शैली के माक्षात्कार से आत्मा का उन्नयन तथा उत्तोलन हो सकता है।^१ अपनी इस मान्यता को स्थापित करते हुए इन्होंने उदात्त शैली के पाँच नियामक तत्त्वों को निर्दिष्ट किया है—१. चिन्तन की गरिमा, २. आवेगों का स्फूर्त और उत्तेजित निर्वाह, ३. वाक्यालंकारों (फिगर्स आँव स्पीच) का सुष्ठु प्रयोग, ४. शब्द-चयन, सादृश्य-विधान एवं अलंकार-योजना तथा ५. स्थापत्य-कौशल का महिमामंडित प्रयोग। इन पाँच तत्त्वों में से प्रथम दो, लोजाइनस के अनुसार, उदात्त के अन्तरंग तत्त्व हैं, शेष तीन बहिरंग। डॉ० नगेन्द्र ने इन दो तत्त्वों के लिए 'उदात्त विचार और प्रेरणा प्रसूत भव्य आवेग' का प्रयोग किया है और इन दो में भी आवेग की मुख्यता को प्रतिपादित किया है। "भव्य आवेग से अभिप्राय ऐसे आवेग का है, जिससे हमारी आत्मा जैसे अपने-आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उल्लास में परिपूर्ण हो उठती है। इसी प्रकार का आवेग उदात्त की सृष्टि करता है। इसके विपरीत कुछ ऐसे भी आवेग होते हैं, जो औदात्य से बहुत दूर हैं और जो निम्नतर कोटि के हैं, जैसे, दया, शोक, भय, आदि.....। इस प्रकार के भाव उदात्त की सृष्टि में सर्वथा असमर्थ ही नहीं, बरन् बाधक भी होते हैं।"^२

१. "When a passage is pregnant in suggestion, when it is hard, nay impossible, to distract the attention from it, and when it takes a strong and lasting hold on the memory, then we may be sure that we have lighted on the true sublime"—*Longinus, On The Sublime*, translated by H. L. Havel, Every Mans Library, No 901.

२. 'काव्य में उदात्त तत्त्व'—डॉ० नगेन्द्र, भूमिका-भाग, पृ० १०-११, राजपाल एण्ड सन्ज, दिल्ली, १९५८। हिन्दी के कुछ अन्य लेखकों ने भी लोजाइनस के द्वारा निरूपित 'सब्लाइम' पर छिटपुट विचार किया है। जैसे, कन्हैयालाल सहल ने 'लाजीनस और भावोत्कर्ष' शीर्षक निबंध में लोजाइनस की उदात्त-संबंधी स्थापनाओं का सार-संक्षेप प्रस्तुत किया है और तुलनात्मक दृष्टि से यह संकेतित किया है कि लोजाइनस के आनन्दातिरेक तथा मम्मट के 'विगलित वेद्यान्तर' में बहुत-कुछ साम्य दिखलाई पड़ता है। 'प्रो० कन्हैयालाल सहल, 'लांजिनस

उदात्त की विचित्रता यह है कि वह विशाल होकर भी सूक्ष्म में समाहित हो सकता है, अर्थात् उसकी भूमिकाएँ बहुवर्णी हैं। अतः उसके कई प्रकार माने जाते हैं, जैसे—सूक्ष्मोदात्त, श्रेयोदात्त, परोदात्त, विस्तारोदात्त इत्यादि।^१

इस प्रसंग में यह भी विचारणीय है कि 'सौन्दर्यानुभूति की अवस्था' क्या है ? आइ० ए० रिचर्ड्स ने 'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में यह मत व्यक्त किया है कि मन की कोई ऐसी विशिष्ट दशा नहीं है, जिसे हम सौन्दर्यानुभूति की अवस्था (एम्पैटिक स्टेट) के नाम से अभिहित कर सकते हैं।^२ वास्तविकता यह है कि मानव-मन अत्यधिक संवेदनशील और सक्रिय है। उसके पास क्षण-क्षण बदलने वाली दशाओं और अनुभूतियों की एक सकल शृंखला है। ये अनेक किस्म की दशाएँ एवं अनुभूतियाँ क्रमवद्ध या सुलभी हुई न होकर विशृंगल रहती हैं। इनके परिवर्तन का कारण स्थिति और परिस्थिति में हेरफेर है। अर्थात्, प्रश्न यह है कि देश, काल एवं परिस्थिति के सघात से बदलने वाली आश्रय की बहुवर्णी मनोदशाओं और अनुभूतियों के बीच सामान्य ढंग से वह दशा या अनुभूति भी आ जाती है, जिसे हम सौन्दर्यानुभूति की अवस्था कहते हैं अथवा उसके कुछ विशिष्ट लक्षण होते हैं ? जीव-विज्ञान के अनुसार हमारे ऐन्द्रिय ज्ञान और संवेदन मूलतः दो प्रकार के हैं—'प्रोटोपैथिक' और 'एपिक्रिटिक'। ये दोनों त्वक्चेतना के माधन और आवार हैं। 'प्रोटोपैथिक' संवेदन जीव की प्राथमिक वृत्तियों में मवचिन है और 'एपिक्रिटिक' संवेदन का नवध उनकी चयनशील (डिस्क्रिमिनेटिंग) वृत्ति से है। इसलिए ब्रैड और रिवर्स ने यह निष्कर्ष निकाला है कि हमारे चेतन जीवन का नवध द्वितीय (एपिक्रिटिक) से है और उपचेतन का प्रथम (प्रोटोपैथिक) से। इस दृष्टिकोण से सोचने पर सौन्दर्यानुभूति का सवध 'एपिक्रिटिक' संवेदन के ही साथ हो सकता

और मायोत्कर्ष^३ शीर्षक निबन्ध, नाटिदय-सन्देश, आगम, अगस्त, १९५०, पृष्ठ ४६-५०। यहाँ यह व्याख्य है कि भगवद् वाक्यशास्त्र में रत्न-विशेष के प्रसंग में भी 'उदात्त' शब्द का व्यवहार किया गया है। जैसे, भोज ने शृंगारप्रकाश में 'उत्तम रत्न' के प्रतिपक्ष में 'उत्तम रत्न' का स्थापन किया है। भोज के शृंगारप्रकाश पर ध्यान करनेवाले विद्वानों, यथा डॉ० गणेशन और अनन्तुनाथ शुक्ल ने उदात्त शब्द पर रत्न-विशेष की दृष्टि में भोज विचार किया है।

१ उदात्त १ ग. ईशानिक पद्य पर रत्न-रहित के विचार प्रत्यक्ष—'उदात्त विज्ञान और विज्ञान', ने० जगदीश पाण्डेय, प्रवचना प्रकाशन, आगम, १९६८, पृष्ठ १३-१८।

२ सौन्दर्यानुभूति के सौन्दर्यानुभूति के सौन्दर्यानुभूति की अवस्था में इन चार प्रकार के उपायों को व्यवहार किया है—हार्मोन, ध्वनि, उच्चारण और व्यापार। वेद गीता-शास्त्री का मत है, अर्थात् नवध देने है, जो कुछ हार्मोन और व्यापार को। आधुनिक सौन्दर्यानुभूति, प्रतिक्रिया, व्यापार और अभिव्यक्ति को नवध देने है।

है, क्योंकि वह हमारे चयन और उन्नत सवेदन पर निर्भर करती है । किन्तु, वही प्रश्न पुनः सामने आता है—क्या इस कोटि में भी सौन्दर्यानुभूति लक्षण-विशिष्ट है ? इस प्रश्न का नकारात्मक उत्तर देते हुए रिचर्ड्स ने लिखा है कि सौन्दर्यानुभूति अन्य अनुभूतियों के साथ गाढ़ सादृश्य रखती है । अन्तर है विकास की मात्रा में । अर्थात् किसी सामान्य अनुभूति का विकसित रूप ही सौन्दर्यानुभूति है, फलतः उनमें प्रकार-भिन्नता नहीं है । उदाहरणार्थ, कविता पढ़ने या संगीत सुनने के समय हम उससे भिन्न कदापि कोई काम नहीं करते, जो हम दर्शक-दीर्घा में जाते अथवा सुबह में पोशाक पहनते समय करते हैं ।

किन्तु, दूसरी कोटि के विचारकों का मत है कि सौन्दर्यानुभूति अन्य अनुभूतियों से विशिष्ट है, क्योंकि सौन्दर्यानुभूति का आविर्भाव दो ही स्थितियों में होता है—सौन्दर्य-सृष्टि में सुन्दर के अवलोकन या प्रशसन में । इस विशिष्टता के पक्ष में रोज़र फ्राय का एक तर्क यह है कि सौन्दर्यानुभूति सर्वथा और सर्वदा आनन्दोन्मुख होती है जबकि अन्य अनुभूतियों का आनन्द से अविनाभाव सबध नहीं है । वस्तुतः यह स्वीकार्य सत्य है कि सौन्दर्यानुभूति का, अगर, आनन्द से वर्तमान सबध न भी हो, तो आगमिष्यत् सबध अवश्य ही रहता है । इसलिए आनन्दकुमार स्वामी ने सौन्दर्यानुभूति को 'प्रज्ञानघन आनन्दमयी' अवस्था के रूप में स्वीकार किया है ।^१ पुनः सौन्दर्य से प्राप्त आनन्दानुभूति और अन्य सुखों में अन्तर है । अन्य सुखों में इन्द्रियानुभूति ही सीमा बन्द जाती है, किन्तु सौन्दर्य-प्रदत्त आनन्दानुभूति में इन्द्रियाँ अधिकरण मात्र रहती हैं, उसकी सीमा नहीं बनती ।^२ फिर भी हम, जैसा कि कश्मीरी शैव दर्शन और विशेषकर अभिनव गुप्त की मान्यता है, सौन्दर्यानन्द को ब्रह्मानन्द नहीं कह सकते, क्योंकि सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द से भिन्न कोटि का होता है । ब्रह्मानन्द की स्थिति में 'प्रज्ञा' स्थिर हो जाती है, जो स्थिरता किसी प्रकार के सृजन-कार्य में अक्ष सिद्ध होती है, अतः यदि सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द की कोटि का हो जाय, तो कलाकार प्रज्ञा की स्थिरता के कारण कला-सृजन में असमर्थ हो जाएगा । अर्थात्, सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द की तुलना में निम्न स्थिति का होता है ।

१. 'द ट्रान्सफार्मेशन ऑव नेचर इन आर्ट', ले० आनन्द के० कुमारस्वामी, डोवर, पब्लिकेशन्स, न्यू यार्क, १९५६, पृष्ठ ५१ ।

२. *George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publications, New York, page 36.* इसलिए सन्तायना ने सौन्दर्य का संबंध 'रोम ऑव इसेन्स' से माना है और उसे एक 'इंटेलिजेंट वैल्यू' के रूप में स्वीकार किया है ।—*Irving Singer, Santayana's Aesthetics. A Critical Introduction, Cambridge, 1957, pages 69-74.*

उम विदलेपण के उपरान्त यह मत उचित प्रतीत होता है कि सौन्दर्यानुभूति कुछ ग्रंथों ने विशिष्ट होनी है। एक तो सौन्दर्यानुभूति की अवस्था भावक के घन सवेग (कैथेमिस)^१ की दशा होती है। दूसरे सौन्दर्यानुभूति में चमत्कार (गस्कृत काव्यशास्त्र के प्रयुक्त अर्थ में) की अनिवार्य उपस्थिति रहती है। तीसरे, सौन्दर्यानुभूति की उत्पन्न प्रक्रिया के विधायक तत्त्व अनेक, किन्तु, क्रमबद्ध होते हैं। जैसे, ध्वनि-प्रत्यक्ष, उनका मानस-चित्राकन, इन दोनों का एक विधान में गहन, इन समीकृत रूप के प्रति आश्रय के मन का प्रतिसाधेदन और सौन्दर्या-स्वादन की लब्धि। वरन्त, सौन्दर्यानुभूति और उसकी अभिव्यक्ति, दोनों की प्रक्रियाएँ बहुत उलझी हुई हैं।^२ भारतीय विचारकों में अभिनवगुप्त ने सौन्दर्या-नुभूति को गार्वभीम माना है। इनके अनुसार सौन्दर्यानुभूति देश, काल और कारण-कार्य की गारिणी से परे है, अतः सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में भावक दैन-दिन जीवन की नासायिकता से कुछ समय के लिए ऊपर उठ जाता है। अभि-नवगुप्त ने इस बात पर एकाधिक बार बल दिया है कि सौन्दर्यानुभूति की अवस्था में मनुष्य कारण-कार्य-नियम के द्वारा संचालित समार में पृथक् हो जाता है। यह पार्श्वव्य जितना ही मशक्त होता है, सौन्दर्यानुभूति उतनी ही विशिष्ट होती है। इस दृष्टि ने अभिनवगुप्त भट्ट लोल्लट और शकुन से दूर तथा भट्टनायक के निरुद्ध पठने हैं, क्योंकि भट्टनायक की तरह ही अभिनवगुप्त का दृष्टिकोण है कि सौन्दर्यानुभूति (जिसे भारतीय काव्यशास्त्र में प्रायः रमानुभूति कहा जाता है) व्यक्ति की वह नन्दतिक चेतना (एस्थेटिक काशसनेस^३) है, जो बाह्य विघ्नो, घातों अथवा प्रभावों में मुक्त रहती है। इस नन्दतिक चेतना का कोई बाह्य उद्देश्य भी नहीं होता है। यह मनुष्य की प्रयोजनहीन दशा है।^४

१. 'प्लेसुमेशन ऑव मेण्टल एनर्जी ऑन नम पार्टिकुलर आइडिया, मेमोरी और लाइन ऑन थॉट ऑर एक्शन'—ए टिगनरी ऑव नाइकालॉजी, जेम्स डेवर, पेंसिल बुक्स, १९१६, पृष्ठ ३४।

२. 'द इथिडियन कान्सेप्ट ऑव द ब्यूटीफुल', ले० गगनवासी शाम्प्री, पृ० १।

३. किन्तु, ऐसा सङ्केत भी अभिनवगुप्त ने सौन्दर्यानुभूति को जीवन-विमर्शण नहीं माना है। इसलिए अभिनवगुप्त की उक्त मान्यता पर टिप्पणी देने हुए ग्रेनोली ने लिखा है—

"In aesthetic experience, however, the feelings and facts of everyday life even if they are transfigured, are always present. In respect of its proper and irriducible character, therefore, which distinguishes it from any form of ordinary consciousness, aesthetic experience is not of a discursive order. On the other hand, as regards its content—which is nothing but ordinary life purified and freed from every individual rela

इस विश्लेषण के उपरांत भी सौंदर्यानुभूति को समझने के लिए कलानुभूति की परख आवश्यक है। प्रथमतः कलानुभूति एक ऐसी सुखद अनुभूति है, जो सत्य-मिथ्या के विधि-निषेधों से किंचित् ऊपर है। प्रवृत्ति की दृष्टि से यह अनुभूति चयनशील होती है, क्योंकि इसका सबंध आलम्बन के सम्पूर्ण परिसर से न होकर उसके सबेद्य अंश तक सीमित रहता है। अतः कलानुभूति वस्तु-विशेष के सबेद्य अंशों के चयन पर जीवित रहती है और सुखद, अतः, रसात्मक होती है। भारतीय दृष्टि से भी कला का आशु अथवा समीपी मूल्य विशिष्ट सुख (आनन्द) ही माना गया है।

अभिज्ञान की दृष्टि से निर्व्यक्तिकता का अभ्युदय कलानुभूति का सर्वोपरि लक्षण है। सामान्य अनुभूतियों में मनुष्य अपने व्यक्तित्व और वैयक्तिकता की परिधि से आवद्ध रहता है, किन्तु कलानुभूति के क्षणों में वह इन सीमाओं से ऊपर उठ जाता है। अतः कलानुभूति एक विशिष्ट सवित् है, जो भावक में सत्वोद्रेक पैदा करती है।

काल की दृष्टि से कलानुभूति क्षणिक होती है और उसका सातत्य उद्दीपन-सापेक्ष होता है। अधिक सुस्थ कथन यह होगा कि कलानुभूति की अवधि विभावों की विभावनशील उपस्थिति के ठहराव पर निर्भर करती है।

पुनः निर्व्यक्तिकता से संपृक्त होने के कारण कलानुभूति स्वनिष्ठ और और स्वयसाध्य होती है तथा चरम मूल्य रखती है।^१ साथ ही निर्व्यक्तिक और चरम होने से कलानुभूति में यथार्थ के साथ आदर्श का अल्पाधिक समावेश अवश्य रहता है। इसीलिए एकला सत्य-मिथ्या या यथार्थ-आदर्श की धूप-छाँही में प्रायः निर्विघ्न रहती है।

दूसरी बात यह है कि कलानुभूति की दो मुख्य किस्में हैं—उपज्ञात और प्रेरित। उपज्ञात कलानुभूति का सबंध कारयित्री प्रतिभा से, अतः, सहृदय से है। प्रथम कला-सृष्टि के क्षणों की अनुभूति है और द्वितीय कला-दर्शन के क्षणों की। कलानुभूति ही विकास और उपचिन्ति की मात्रा के अनुसार हृदय-संवाद,

tionship—*aesthetic consciousness is no different from any other form of discursive consciousness Art is not absence of life—every element of life appears in aesthetic experience—but it is life itself, pacified and detached from all passions*”

—*The Aesthetic Experience According to Abhinav Gupta by Ramero Gnoli, Series Orientale Roma, XI, 1956, Introduction, pages XXIV-XXV.*

१. 'आर्ट एक्सपिरियेन्स', ले० प्रो० एम० हिरियन्ना, मैसूर काव्यालय पब्लिशर्स, पृ० २७।

तन्मयीभवन् योग्यता और आनुभव की अवस्थाओं में बदलती रहती है। दूसरे प्रकार की कलानुभूति भोगीकरण-प्रधान होती है, जबकि उपज्ञात कलानुभूति में भोग में अधिक महत्त्व इन तीन कार्यों का रहता है—अनुभूति का निविडीकरण, अनुभूति का मार्जन और अनुभूति की व्याख्या।

कलानुभूति के और दो प्रकार स्पष्ट हैं—सहज और सकुल। शैशवावस्था और किशोर वय की कलानुभूति अथवा प्रौढ व्यक्ति की भी ('फिक्सेशन' से उद्भूत) शिशु अथवा किशोर कलानुभूति 'सहज' होती है। इसके विपरीत जो व्यक्ति जितना ही परिपक्व-बुद्धि और आवेष्टनो के प्रति सजग होता है, उसकी कलानुभूति उतनी ही 'सकुल' होती है।

प्रस्तुत अध्याय के सम्पूर्ण विवेचन का निष्कर्ष संक्षेप में इस प्रकार उपस्थित किया जा सकता है—

(क) सौन्दर्य काव्य एवं अन्य कलाओं का अपरिहार्य (साथ ही प्रधान) तत्त्व है।

(ख) सौन्दर्य-मृगज और सौन्दर्य-भावन में स्रष्टा और सहृदय की स्वाद-रुचि का सापेक्षिक महत्त्व है, क्योंकि स्रष्टा (कलाकार) या सहृदय की स्वाद-रुचि उनके आनन्द, परिवेश और अभ्यास पर निर्भर करती है।

(ग) कुछ विचारक सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ और कुछ विचारक सौन्दर्य को आत्मनिष्ठ कहते हैं। किन्तु, इसे निर्विवाद मान लेना चाहिये कि सौन्दर्य-बोध का मूल अंश ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से अवश्य है, साथ ही, सौन्दर्य के ग्रहण में अन्तःकरण का योग अपेक्षित है।

(घ) सौन्दर्य-चेतना का बहुत ही ऋजु सवध हमारे भावात्मक सवेगों के साथ है।

(ङ) प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र में विवेचित सौन्दर्य के साथ काव्य एवं अन्य नलितकलाओं का कोई भीधा सम्बन्ध नहीं है।

(च) प्राणियों की सौन्दर्य-चेतना कुछ दूर तक उनकी शरीर-रचना और इंद्रियों के 'प्रकार' में नियंत्रित रहती है।

(ज) कला-चिंतन की दृष्टि ने सौन्दर्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण ही सर्वोत्तम प्रतीत होता है, क्योंकि हमें आध्यात्मिक वृत्ति, आन्तरिकता और प्रकृति-प्रेम को प्रचुर महत्त्व दिया गया है।

(ट) 'उदात्त' सौन्दर्य का चरम रूप है।

(ठ) सौन्दर्यानुभूति का आनन्द में अनिवार्य मध्य है।

(ड) सौन्दर्यानुभूति जब मृगज की ओर गतिमान होती है, तब वह कलानुभूति बन जाती है।

कल्पना

कल्पना

ललित कला के प्रमुख तत्त्वों में रचना की दृष्टि से कल्पना सर्वोपरि स्थान रखती है। कल्पना ही वह तत्त्व है, जिससे कलाकार को नूतन सृजन और अभिनव रूप-व्यापार-विधान की शक्ति प्राप्त होती है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि कल्पना कलाकार की सृजन-शक्ति है। व्युत्पत्ति (√कल्प + अन् + आ) की दृष्टि से भी कल्पना का शाब्दिक अर्थ 'सृष्टि करना' ही है। 'इमेज' से बना 'इमाजिनेशन' शब्द अंग्रेजी में इसी कल्पना का पर्याय है। नटाल्स स्टैण्डर्ड डिक्शनरी में 'इमाजिनेशन' की अच्छी परिभाषा की गई है।^१ किन्तु, इसका अन्तिम अर्थ 'एन अनसॉलिड ऑर फैंसीफुल ओपिनियन' अपने प्रारम्भिक अर्थ 'द स्ट्रिक्टली पोयेटिक ऑर क्रियेटिव फैकल्टी' का विरोधी है। अतः इस अर्थान्तरण में स्वतन्त्र व्याघात दोष है। इस गड़बड़ी का एक सबल कारण यह है कि 'इमाजिनेशन' शब्द के प्रायः दो अर्थ प्रचलित हैं। लित्रे (Littre) ने इन दो अर्थों को इस प्रकार स्पष्ट किया है—१ "ए फैकल्टी दैट वी हैव ऑव रिकॉलिंग विविडली, एण्ड ऑव सीइंग, सो टु स्पीक, आब्जेक्ट्स दैट आर नो लौगर विफोर आवर आईज।" २ "पर्टिकुलरली इन लिटरेचर एण्ड द फाइन आर्ट्स, द फैकल्टी ऑव इन्वेण्टिंग, ऑव कन्सीविंग, ज्वायण्ड टु द टेलेण्ट ऑव रेण्डरिंग कन्सेप्शन्स इन ए लाइवली मैनर।" इस दूसरे अर्थ में प्रयुक्त कल्पना को लित्रे ने 'क्रियेटिव इमाजिनेशन' कहा है।^२ अन्य विचारकों ने भी कल्पना के दो अर्थों को स्वीकार किया है। एक अर्थ में कल्पना वस्तु-सन्निकर्ष के सामान्य प्रभावों को सुरक्षित रखती है और दूसरे अर्थ में कल्पना वस्तु-सन्निकर्ष के मानसिक प्रभावों से निर्मित चित्रों को सृजित कर उन्हें महसूसी प्रकार के संयोजन प्रदान करती है। इस दूसरे अर्थ की कल्पना ही कला-वरेण्य होती है। वेबस्टर ने भी कल्पना का द्विविध अर्थान्तरण किया है।

१. "द स्ट्रिक्टली पोयेटिक ऑर क्रियेटिव फैकल्टी ऐज पर्सनलिटेट इन द विविड कन्सेप्शन्स एण्ड कॉन्सिनेशन्स, ओर स्पेशली ऑव द फाइन आर्ट्स; इमेज इन द साइण्टिफिक आरग्युमेंट, कण्ट्राक्ट्स ऑर डिवाइस; एन अनसॉलिड ऑर फैंसीफुल ओपिनियन।"

२. De E. Littre, Par A. Beaujean, Dictionnaire De La Langue Francaise, Librairie Hachette Et. C. Paris, 1918, page 571.

मनोविज्ञान की कल्पना कला-साहित्य की कल्पना से भिन्न है। मनो-विज्ञान की कल्पना में पात्र, स्थान, आसग और गुण-निबन्धन का चरम महत्त्व रहता है। जैसे, पर्वत के आसग से स्वर्ण-लुब्ध होने के बाद स्वर्ण-पर्वत अथवा 'एल्डोरेडो' की कल्पना कर लेना मनोविज्ञान की विवेच्य कल्पना है। इस तरह मनोविज्ञानिकों के अनुसार कल्पना के मुख्य भेद इस प्रकार हैं—दृष्टि-कल्पना, ध्वनि-कल्पना, स्पर्श-कल्पना, घ्राण-कल्पना, क्रिया-कल्पना और रस-कल्पना।^१

दृष्टि-कल्पना का सबसे निकट सबध स्मृति के साथ है। इस कल्पना में प्रत्यभिज्ञान की प्रचुर क्षमता होती है। कला का वर्ण-बोध, रूप-परिज्ञान और मूर्तविधान बहुत अंश में इसी कल्पना पर निर्भर रहते हैं। इसी प्रकार ध्वनि-कल्पना श्रुत स्वर-लहरी को आनुपूर्वी रूप में दोहराने में समर्थ होती है। इसमें एक प्रकार की सरक्षण-शक्ति रहती है। संगीत कला में इस कल्पना से पुष्कल सहायता ली जाती है। यों तो काव्य-कला के ध्वनि-प्रतीक भी इसी कल्पना के उपजीवी होते हैं। स्पर्श-कल्पना के सहारे स्पर्शिक विम्बों का विधान सरल हो जाता है। अधिक मूर्त आधारवाली कलाओं के कलाकार इस कल्पना से उपादानों की काट-छाँट और उनके अभिज्ञान में अधिक काम लेते हैं। इसी तरह क्रिया-कल्पना कला के उन निदर्शनों में प्रचुर महत्त्व रखती है, जिनमें स्मृति अथवा सस्मरण के सहारे विम्ब-विधान प्रस्तुत किया जाता है। सारांश यह है कि अतीत से सञ्चित कलात्मक सन्दर्भ क्रिया-कल्पना से सहायता लेते हैं, क्योंकि इनमें आश्रय और आलम्बन के पारस्परिक व्यवहार, क्रिया और प्रतिक्रिया को स्मृति के सहारे दोहराया जाता है। इसलिए क्रिया-कल्पना पर निर्भर विम्ब-विधान प्रायः गतिशील होते हैं। उपर्युक्त छह कल्पनाओं में घ्राण-कल्पना का भी कम महत्त्व नहीं है। कट्टर प्रतीकवादियों ने कला में जिस 'पर्यूरूम' को आवश्यक-सा माना, वह गंध-बोध इसी कल्पना पर निर्भर है। हमारे संस्कृत कवियों की भी घ्राण-कल्पना बहुत तीव्र थी। हल के नासे से सद्यः कर्षित भूमि की सोवी गंध और 'आपाढसिक्त क्षितिवाण्य

१. मनोविज्ञान की दृष्टि से कल्पना पर विचार करनेवाले चिन्तकों में सार्त्र का नाम उल्लेखनीय महत्त्व का अधिकारी है। सार्त्र ने अपने विवेच्य विषय को चार खण्डों में विभाजित कर इमेज, पोर्ट्रेट, साइड, 'सिम्बल' इत्यादि पर गम्भीर विमर्श करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि कल्पना और चैतन्य या बोध में अविनाभाव सम्बन्ध है। चैतन्य या बोध के बिना कल्पना का आविर्भाव नहीं हो सकता और कल्पना के बिना चैतन्य या बोध की स्थिति ही संभव नहीं हो सकती। अतः जहाँ चैतन्य होगा, वहाँ कल्पना अवश्य रहेगी और जहाँ कल्पना होगी, वहाँ चैतन्य की पूर्वस्थिति अनिवार्य है।—Sartre, The Psychology of Imagination London, page 211

गन्धः' को वे कना मे लाना न भूल सके थे। इसी प्रकार रस-कल्पना से भी कलाकार अप्रस्तुत योजना मे गुणमूलक साम्य उपस्थित करने के लिए भोग्य वस्तुओं के स्वाद-बोध मे काम लेता है। इन्द्रिय-बोध पर निर्भर इन कल्पना-प्रकारों के प्रलाया मनोविज्ञान मृजनात्मक पक्ष की दृष्टि से कल्पना के मुख्य तीन भेद मानता है—निष्क्रिय तथा सक्रिय कल्पना, चारणात्मक तथा रचनात्मक कल्पना और बौद्धिक, व्यावहारिक तथा सौन्दर्यपरक कल्पना। इन सभी प्रकार की कल्पनाओं मे ये पाँच गुण मात्रा-भेद से उपस्थित रहते हैं—सार-ग्रहण, नमाहार, मग्रह, स्मरण तथा समजम संयोजन।

मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि भिन्न-भिन्न अवसरों पर कल्पना की क्रियाएँ या उपक्रियाएँ परिवर्तित होती रहती हैं, इसलिए कल्पना का स्वरूप बहुत मनुन होता है। मनोविज्ञान की दृष्टि मे कल्पना की प्रमुख उपक्रियाएँ उन प्रकार हैं—विस्तार, लघिमा, परस्थापन, मयोगीकरण और पृथक्करण। हम जहाँ कल्पना मे किसी वस्तु को उसकी वास्तविकता से अधिक विस्तार देते हैं, वहाँ विस्तार की क्रिया मिलती है। जैसे—रामकाव्य मे मुरसा राक्षसी का मुन-विस्तार या कुम्भकर्ण की योजनविनिन्दक मूँछों की लम्बाई इस विस्तार के उदाहरण हैं। आधुनिक काव्य मे भी अश्रु-सागर, रक्त-सरिता या किमी की आँगों के आकाश मे कवि के अनजान रस का लो जाना, इत्यादि जमी उन्नतियों मे हम कल्पना के विस्तार का ही कमाता मिलता है। अतः हम कह सकते हैं कि कला-मृजन के क्षेत्र मे कल्पना की इस विस्तार-शक्ति से कलाकार को अतिशयगर्भ अप्रस्तुत-योजना उपस्थित करने मे सहायता मिलती है। ठीक इसके विपरीत लघिमा की उपक्रिया मे कल्पित वस्तु को खूब घटाकर उपस्थित करने मे विगत अनुभूति को नया रूप मिल जाता है। इस प्रकार की कल्पना दूर की कीड़ी लाने अथवा ऊहात्मक उन्नतियों को प्रस्तुत करने मे बहुत सहायक होती है। 'घटप्रतिभटन्तनी' नायिकाओं की भिड-सी कमर या मुष्टि-मेव कटि के वर्णन मे कवियों ने प्रायः इसी लघिमा का सहारा लिया है। विहारों के कुछ दोहे भी उन कल्पना का पार्यान्तिक उदाहरण प्रस्तुत करते हैं—

करी दिरह ऐसी तऊ, गेल न छाड़त नीचु ।
दीने हू चसमा चखनि, चाहे लहै न मीचु ॥^१

अथवा

लगी अनलगी सी जु विधि, करी खरी कटि छीन ।
क्रिये मनो वाही कसरि कुच नितम्ब अति पीन ॥^२

तदनन्तर, परस्थापन (सब्स्टीच्यूशन) की उपक्रिया से गुजरने वाली कल्पना में प्राप्त अनुभूतियों अथवा उनके आलम्बनो में गुण-विपर्यय किया जाता है या उन पर किसी नवीन धर्म का आरोप किया जाता है। कल्पना की इस उपक्रिया से अधिकतर रूपको की योजना की जाती है। कमलनयन, चन्द्रमुख, निर्भर-केश इत्यादि जैसी कल्पनाओं में यही परस्थापन विद्यमान रहता है। सयोगीकरण-प्रधान कल्पनाओं के प्रयोग से कलाकृति में औत्सुक्य, विस्मय और औदात्य जगाने की शक्ति आती है। इस कल्पना की प्रचुरता हमें विशेषकर मूर्तिकला (मुख्यतः देवताओं की कल्पित मूर्तियों) में मिलती है, जहाँ विविध प्रकार की विशेषताओं, शक्तियों एवं शारीरिक अवयवों को एक साथ मिला दिया जाता है। नरसिंह, नागकन्या, अर्द्धनारीश्वर, टायरेसिया स्फिक्स, इत्यादि की कल्पना में यह सयोगीकरण की उपक्रिया ही विद्यमान है। ठीक इस उपक्रिया के विपरीत कल्पना में पृथक्करण की भी प्रवृत्ति पाई जाती है, जिसके अनुसार अनेक विगत अनुभूतियों अथवा उनके आलम्बनो को अनेक भागों में बाँटकर कुछ को विलुप्त कर दिया जाता है और कुछ भागों में नवीन विशिष्ट गुणों का समावेश कर दिया जाता है। इस प्रकार की कल्पना का प्रयोग पौराणिक कथाओं अथवा तिलस्मी और ऐयारी की कथाओं में अधिक किया जाता है। कबन्ध, बर्बरीक या टैटेशिया की कल्पना को हम इसी कोटि में गिन सकते हैं।

कुछ मनोवैज्ञानिकों ने कल्पना का भेद-निरूपण करते समय कल्पना के दो प्रमुख प्रकारों—पुनर्निर्मायक (रिप्रोडक्टिव) कल्पना और रचनात्मक (क्रियेटिव) कल्पना—का उल्लेख किया है। पुनर्निर्मायक कल्पना में विगत घटनाओं अथवा प्राप्त अनुभूतियों को स्मृति से उद्बुद्ध कर मानसिक बिम्बों में बदला जाता है और उनका कलात्मक प्रेषण किया जाता है। यह कल्पना अधिकतर स्मृति निर्भर होती है। वर्डस्वर्थ की 'डेफोडिल्स' विषयक कविता पुनर्निर्मायक कल्पना का एक सुन्दर उदाहरण है। तदनन्तर, रचनात्मक कल्पना पूर्वानुभूत

१. विहारी-वोधिनी, लाला भगवानदीन, साहित्य-सेवा-सदन, बनारस, षष्ठ सस्करण, पृष्ठ ११८ ।

२. विहारी-वोधिनी, टीकाकार लाला भगवानदीन, साहित्य-सेवा-सदन, बनारस, षष्ठ सस्करण, पृष्ठ ४७ ।

यन्त्रों का नवीन रूपों में सृजन करती है। यह कल्पना अपेक्षाकृत अधिक कलावरेण्य होती है। इसी कल्पना को हम नूतन निर्माणक्षम नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा कह सकते हैं। विरलेपण की दृष्टि से इसके दो उपभेद किये जाते हैं—नन्दतिक रचनात्मक कल्पना (एस्थेटिक क्रियेटिव इमैजिनेशन) और व्यावहारिक रचनात्मक कल्पना (प्रैक्टिकल क्रियेटिव इमैजिनेशन)। नन्दतिक रचनात्मक कल्पना के द्वारा कला-जगत् में नयी कृतियों, प्रयुक्तियों और ललित प्रयुक्तियों का प्रसार होता है। यह नन्दनिक रचनात्मक कल्पना ही सौन्दर्यशास्त्र का विवेच्य विषय है, क्योंकि व्यावहारिक रचनात्मक कल्पना का क्षेत्र दैनन्दिन शिष्टाचार या वैज्ञानिक-प्राविधिक अन्वेषणों का क्षेत्र है। इसलिए कला-चर्चा में कल्पना से नन्दतिक रचनात्मक कल्पना का ही आशय ग्रहण किया जाता है, जिसमें कला-कार अपनी अनुभूतियों में आवश्यक चयन और वर्जन करके सहृदय की प्रत्य-र्यता को आकृष्ट करने वाले चित्रों या अप्रस्तुतों का विधान करता है। कंथेरिन पैट्रिक ने कुछ प्रयोगों के द्वारा इस कल्पना की चार प्रमुख अवस्थाओं का निरूपण किया है—उपक्रमण (प्रिपेरेशन), गर्भीकरण (इन्व्यूवेशन), विकिरण (रैल्यूमिनेशन) और आवृत्ति या परीक्षण। कंथेरिन पैट्रिक के अनुसार प्रत्येक कलाकार को किसी भी कलाकृति का सृजन करते समय कल्पना की उक्त अवस्थाओं से गुजरना पड़ता है।

तनिक विस्तार में हम अधुनातन मनोवैज्ञानिकों के द्वारा कल्पना पर किये गए विचारों को समझने की चेष्टा करेंगे। अधुनातन मनोवैज्ञानिकों, उदाहरणार्थ फ्रैंक बेरोन ने रचनात्मक कल्पना का मौलिकता के साथ घनिष्ठ संबंध माना है।^१ जहाँ रचनात्मक कल्पना रहती है, वहाँ मौलिकता भी रहती है और जहाँ मौलिकता रहती है, वहाँ रचनात्मक कल्पना अवश्य रहती है, अर्थात् रचनात्मक कल्पना के बिना मौलिकता की धारणा सम्भव नहीं है। वस्तुतः भावना के क्षेत्र में जो कल्पना है, चिन्तन व क्षेत्र में वही मौलिकता है। जब कल्पना भाव के क्षेत्र से निकलकर चिन्तन-जगत् में प्रविष्ट होती है, तब वह मौलिकता बन जाती है। इस तरह कल्पना और मौलिकता में मात्र अधिकरण-भेद है। अतः इस रचना-त्मक कल्पना की आवश्यकता कलाकार और वैज्ञानिक—दोनों को पड़ती है। मनोवैज्ञानिकों के अनुमान कल्पनाशील और मौलिक व्यक्ति अव्यवस्था और मनुष्यता को अधिक पसन्द करता है, क्योंकि अव्यवस्थित और मनुष्य वस्तुओं, रंगों, रसों, अथवा कलात्मक उपादानों को ही एक नवीन संयोजन प्रदान कर दोभास्मा बनाया जा सकता है। अतः कल्पनाशील व्यक्ति उम्र सतही

१. सांशाद्वैतिक शोधन, वास्तु ११६, नम्बर २, अक्टूबर १९६८ में फ्रैंक बेरोन-लिनि ने 'द रचनात्मक और मौलिक' शीर्षक लेख।

असन्तुलन और अपूर्णता को अधिक पसन्द करता है, जिसके अन्तराल में अखण्ड पूर्णता और सन्तुलन छिपे रहते हैं। फलस्वरूप, कल्पनाशील कलाकार प्रायः मौलिक चिन्तक की तरह स्वतंत्र निर्णयवाला व्यक्ति होता है।^१ मनोवैज्ञानिक दृष्टि में कल्पनाशील व्यक्तियों में कुछ विशेष लक्षण पाए जाते हैं। जैसे— १ इनमें सामान्य जनो से अधिक पर्यवेक्षण-प्रियता रहती है, २ इनमें प्रत्येक वस्तु, विभावन अथवा धारणा के किसी एक खण्ड-सत्य को अन्य की अपेक्षा ज्वलन्त रूप में उभारकर रखने की प्रवृत्ति होती है, ३ इन्हें अनदेखे को देखने और उसके अभिज्ञान को प्रस्तुत करने में विशेष आनन्द मिलता है, ४. इनकी वृत्तियों में स्वार्थ की सख्त तुष्टि के बदले सांस्कृतिक शील की ओर विशेष झुकाव रहता है, ५ इनके पास अनेक विचारों को एक साथ धारण करने और उनके तुलनात्मक अवगाहन से किसी वृहत् समन्वय को पाने की विशेष शक्ति रहती है, ६ इन्हें अचेतन या अवचेतन में दबी हुई कुठाओं और दमित वासनाओं को पुचकारने में विशेष आनन्द मिलता है, इत्यादि। इस प्रकार मनोवैज्ञानिकों ने जिस दृष्टि से कल्पना और कल्पनाशील व्यक्तियों पर प्रयोग-समर्थित विचार किया है, वह मौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के लिए आशिक उपयोग ही रखता है।

मनोवैज्ञानिकों की तरह जीववैज्ञानिकों और शरीरशास्त्रियों ने कल्पना पर विचार करने की चेष्टा की है, क्योंकि विज्ञान-जगत् में भी कल्पना का विशिष्ट महत्त्व है। बात यह है कि कला और विज्ञान—दोनों में बुद्धि और कल्पना की आवश्यकता है। जिस तरह कल्पना का धनी, किन्तु बुद्धि का दरिद्र कलाकार प्रथम पक्ष का अधिकारी नहीं हो सकता, उसी तरह बुद्धि का समृद्ध, किन्तु कल्पना का अकिञ्चन वैज्ञानिक भी प्रथम कोटि में गण्य नहीं बन सकता। इसीलिए जिस युग में कल्पना और बुद्धि का समन्वय रहता है, उसी में महान् कलाकार या महान् वैज्ञानिक को पैदा करने की क्षमता रहती है। कलाकार और वैज्ञानिक को इसलिए भी कल्पना की आवश्यकता होती है कि कल्पना में अदृश्य को दृश्य बनाने की एक अद्भुत शक्ति रहती है। कला में कल्पना के विनियोग से अप्रस्तुतों तथा नूतन वस्तु-व्यापार-विधानों का निर्माण होता है और विज्ञान में कल्पना के द्वारा आनुमानिक पूर्वमान्यताओं (हाइपोथेसिस) और नवान्वेषण (इन्वोलेशन) का अवतरण होता है।

१. प्रो० सोलोमन आश (Solomon Asch) ने इस स्थापना को अनेक मनोवैज्ञानिक प्रयोगों के द्वारा प्रमाणित किया है। सोलोमन आश के ये प्रयोग 'आश एक्सपेरिमेंट' के नाम से मनोविज्ञान-जगत् में प्रसिद्ध हैं। इसी 'आश प्रयोग' को और भी नये तरीकों पर आगे बढ़ाकर सदरन कैलिफोर्निया विश्वविद्यालय के जे० पी० ग्विलफोर्ड ने भी यह सिद्ध किया है कि कल्पनाशीलता अथवा मौलिक चिन्तन का स्वतन्त्र निर्णय (इन्डिपेण्डेण्ट जजमेंट) के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है।

जीववैज्ञानिकों और शरीरशास्त्रियों ने कल्पना को मस्तिष्क में ही मबद्ध माना है। जैसे, जॉन सी० इक्लेस की मान्यता है कि रचनात्मक कल्पना मस्तिष्क की क्रिया में उत्पन्न होती है। इनके अनुसार कल्पना गानमिक अनुभूतियों की वह नवोंपरि नतह है, जो ऐन्द्रिय अनुभूति, मानसिक विम्व, स्मृति और मनोविभ्रम की अनेक निम्नवर्तिनी सतहों पर निर्भर रहती है। अतः मस्तिष्क की क्रिया में मबद्ध होने के कारण कल्पना का अनिवार्य मबध प्रमस्तिष्क बाह्यक (मेरेब्रल कोर्टेक्स) के माय रहना है। इन बाह्यक (कोर्टेक्स) के अन्तर्गत बहुत से चेताकोश (न्यूरोन्स) रहते हैं और इनकी अनेक पत्तें होती हैं। ये मबधक चेताकोश (न्यूरोन्स) बहुत ही मकुल होते हैं और इनकी मर्या भी शताधिक होनी है। किन्तु इन चेताकोशों में इनकी घनिष्ठता रहनी है कि इनमें बने बाह्यक (कोर्टेक्स) को हम, अन्ततोगत्वा, अन्तर्ग्रथित क्रिया की एक प्रकार कह सकते हैं। माराश यह है कि ऐसे चेताकोशों और बाह्यकों से बना हुआ मानव-मस्तिष्क मनुष्य द्वारा निर्मित किसी भी मशीन (विद्युतगणक जैसे यंत्र) में अधिक सजुन होना है। यह उलभन इस वान में और भी बढ जानी है कि बाह्यक में ग्रथित रहने वाले अनेक चेताकोशों में से प्रत्येक चेताकोश अपने-प्रापमें स्वतन्त्र एक जीवत इकाई है। यह चेताकोश केन्द्र-शरीर में मबद्ध अनेक चेताकोशीय तन्तुओं (डेण्ड्राइट फाइबर्स) के महारे अन्य अनेक कोशों (सेल्स) में प्रेरणा (इम्पल्स) प्राप्त करता है और प्राप्त प्रेरणाओं को अन्य कोशों तक वैसे ही कृश तन्तुओं या लागूलों (स्निण्डर फाइबर्स या एक्सन—Axon) के महारे प्रेषित करता है। इन तरह कोश पृथक् रहकर भी परस्पर मबद्ध रहते हैं।¹ अर्थात्, उन कोशों में निश्चिन्नरूपेण पारम्परिक

1 "Connections between cells are established by the synapses, specialized Junctions, where the cell-membranes are separated by cleft only 200 angstrom units across. At these synapses the transmitting cell secretes highly specific chemical substance whose high speed reaction carries the signal from one cell to the next the neuron is characteristically an 'all-or-nothing' relay. An impulse arriving across a synapse produces a very small and transient electrical effect, equivalent to 001 volt and lasting 01 to 02 second. It requires an excitation of about 10 times this voltage to cause the neuron to fire its discharge." 'The Physiology of Imagination' by John C. Eccles, Scientific American, September 1958, page 141

सगति और सामाजिकता रहती है। अतः इनमें प्रेरणा की लयात्मक तरंगों का प्रतिध्वनन चलता रहता है। बाह्यक के अन्तर्गत पडनेवाला एक चेताकोश केवल समीपी चेताकोश को ही अपनी प्रेरणा से तरंगित नहीं करता, बल्कि बाह्यक के अन्तर्गत अन्य दूरवर्ती चेताकोशों को भी वह समान रूप से तरंगित करता है। इस तरह कोई भी हल्की-से-हल्की प्रेरणा सम्पूर्ण मस्तिष्क को आन्दोलित कर देती है। वैज्ञानिकों ने वैद्युत-मस्तिष्कीय बिन्दुरेख (इलेक्ट्रो एन्सेफेलोग्राफी) के सहारे इसकी सच्चाई का परीक्षण किया है। इन तथ्यों के आधार पर कल्पना की जीववैज्ञानिक व्याख्या करने वाले विद्वानों की धारणा है कि साधारण ऐन्द्रिय अनुभूतियाँ ही कल्पना के लिए कच्चा माल तैयार करती हैं, क्योंकि प्रत्येक इन्द्रिय अपनी प्रतिक्रिया, प्रत्यर्थता अथवा अनुभूति का सवाद बाह्यक के पास, अतः मस्तिष्क के पास भेजा करती है।

मस्तिष्क में एक ऐसी शक्ति है, जिसके सहारे वह पूर्वानुभूत ऐन्द्रिय सवेदनो और अनुभूतियों को फिर से बुला लेता है, जिसे हम सामान्यतः 'स्मृति' कहते हैं। अनुभूतियों के इस पुनरावर्तन अथवा पुनराह्वान (अर्थात् स्मृति की एक जैव पद्धति होती है, जिसके सहारे हम मानसिक चित्रों (इमेज) को पाते हैं, जो कल्पना का सरलतम धरातल है। इस तरह हम कह सकते हैं कि स्मृति किसी-न-किसी रूप में बाह्यक के पूर्वाघात-विशेष पर निर्भर करती है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि प्रत्येक पूर्वानुभूत इन्द्रियानुभूति कुछ काल के बाद स्मृति के क्षेत्र में नहीं आ सकती। प्रायोगिक परीक्षण से यह सिद्ध किया गया है कि वही इन्द्रियानुभूति स्मृत हो सकती है, जिसका मस्तिष्कीय आघात या झटका या वैद्युत संक्षोभ (सेरेब्रल ट्रामा और कान्फ़ूसन और इलेक्ट्रिक शॉक) कम-से-कम बीस मिनट तक ठहरता हो। जिस तरह स्मृति की भारतीय व्याख्या में यह माना जाता है कि स्मृति के लिए सस्कारों को उद्बुद्ध करनेवाली परिस्थितियों अथवा वस्तुओं की आवश्यकता है, उसी तरह ये वैज्ञानिक भी मानते हैं कि स्मृति को जगाने के लिए बाह्यक पर अंकित प्रभावों या सस्कार-लेखों (कोर्टेक्स एन्ग्राम्स) को आन्दोलित अथवा उद्बुद्ध करने की जरूरत होती है। इसलिए एक स्मृति को जगाने में सहस्रो चेताकोशों को एक साथ सक्रिय होना पड़ता है। इन्हीं चेताकोशों की सन्तुलित, किन्तु घनी सक्रियता के कारण कुछ स्मृतियाँ इतनी बलिष्ठ हो जाती हैं कि वे जीवन-सगिनी बन जाती हैं।

उक्त वैज्ञानिकों के अनुसार कल्पना, स्मृति पर निर्भर रहने के कारण, मानव-चित्रों की पुनः अनुभूति है। इन मानस-चित्रों में साहचर्य और सह-गामिता का एक विशिष्ट गुण रहता है। अतः ये मानस-चित्र विवर्तशील होने के साथ ही उद्बोधात्मक (इवोकेटिव) होते हैं, अर्थात्, एक मानस-चित्र दूसरे मानस-चित्र को पैदा करता है, फिर दूसरा मानस-चित्र तीसरे को ... एवं

प्रतारण यह नृजन का चक्र चलायमान हो जाता है। इसी मानविक चित्र-विज्ञान का एक विशिष्ट रूप कल्पना है। यह कल्पना मस्तिष्क को एक ऐसा प्रकाश देती है, जिसमें विज्ञान के क्षेत्र में आनुमानिक पूर्वमान्यता (हाइपोथिसिस) की उपलब्धि होती है। इस प्रकाश अथवा कल्पना में एक आकस्मिकता रहती है, जिसका कमान हम आधुनिक के विकासवाद-मिद्वाग्त या हैमिल्टन के नभी-करणों (इक्वेशन) की स्थापना में पाते हैं। इस नृजन-चमत्कार या कल्पना को भी अचेतन अथवा उपचेतन ने चेतन मन तक पहुँचाना बाह्य पर अंकित प्रभावों या मस्तिष्क-लेखों का ही कार्य है। जहाँ बाह्य पर अंकित मस्तिष्क-लेख कल्पना को चेतन मन तक पहुँचा देते हैं, तब हम उस कल्पना का विचार-दृष्टि में मूल्यांकन करते हैं, उसके औचित्य-अनौचित्य का विचार करते हैं। जिस तरह काव्य के क्षेत्र में हम वांछित कल्पना को नहीं, उस कल्पना को महत्त्व देते हैं, जिसका आरोहण विमलविद्यान तक हो सके, उसी तरह विज्ञान के क्षेत्र में भी यह रचनात्मक कल्पना फलदा और सफल मानी जाती है, जो प्रयोग के निकष पर खड़ी उतरनेवाली आनुमानिक पूर्वमान्यताओं का आविर्भाव कर सके।

जीववैज्ञानिकों ने इस पर भी विचार किया है कि किस तरह का मस्तिष्क कल्पना के लिए विशेष समर्थ होता है। उनकी धारणा यह है कि जिस मस्तिष्कधारी के पास चेतनाक्षेत्रों की पर्याप्त सम्यक् गहरी है, साथ ही जिसके सभी चेतनाक्षेत्र चेतोपागमिक (साइनेप्टिक) योजना-सूत्रों में परस्पर सम्यक्-रूपण सुसंबद्ध रहते हैं, उसी के पास रचनात्मक कल्पना करने की शक्ति रहती है। किन्तु चेतनाक्षेत्रों की सम्यक् और मन्त्रियता का आधार पर किसी मस्तिष्क को कल्पनाशील घोषित करना निरापेक्ष नहीं है, क्योंकि जिम्पनजी के मस्तिष्क में भी मनुष्य के मस्तिष्क की तरह अस्सी प्रतिशत चेतनाक्षेत्र होते हैं, किन्तु उसमें रचनात्मक कल्पना का अत्यन्तभाव रहता है। तथापि जीववैज्ञानिकों की धारणा है कि मानव क्या, मानवतर प्राणियों में भी कल्पना की शक्ति रहती है और उनका मानव भी कल्पना की तरफ से दौड़ाया होता है।^१

इन वैज्ञानिकों की तरह कुछ अन्य विद्वानों ने भी अद्वैतज्ञानित पद्धति से कल्पना पर विचार किया है। यह विचार-पद्धति एक विविध सम्मिश्रण है, जिसमें तत्त्ववाद और पदार्थविज्ञान को मिला दिया गया है। इस दृष्टि के विचारकों में आर्थर लॉयस या एक विशिष्ट स्थान है। उन्होंने आधुनिक तत्त्ववाद और पदार्थविज्ञान की तन्त्रालीन नव्यतम मान्यताओं के मानव आधार पर कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं के लिए एक नूतन क्षितिज

^१ Charles Darwin, 'The Descent of Man', London, 1936, page 82.

उपस्थित किया।^१ कल्पना के सम्बन्ध में इनकी दो मुख्य स्थापनाएँ हैं। एक यह कि कल्पना मानसिक बिम्ब-विधान की क्षमता है। यह मानसिक बिम्ब-विधान की क्षमता केवल कला-सृजन के लिए ही महत्त्वपूर्ण नहीं है, बल्कि दार्शनिक और बौद्धिक चिन्तन के लिए भी, अर्थात् मानसिक बिम्ब-विधान की क्षमता (कल्पना) न केवल कवियों और कलाकारों के लिए अपेक्षित है, बल्कि दार्शनिकों और चिन्तकों के लिए भी।

आर्थर लॉवेल की दूसरी मान्यता यह है कि कल्पना ईथर की त्वरा का एक विशिष्ट रूप है। कारण, ईथर ही वह तत्त्व है, जिससे कल्पना-प्रसूत बिम्ब निर्मित होते हैं। आर्थर लॉवेल ने इस ईथर को 'आकल्ट साइन्स' की प्राचीन शब्दावली में 'आस्ट्रल लाइट' या आकाश भी कहा है। लॉवेल की तरह इसमें ने भी मनोबिम्बों को ईथर-निर्मित (लिटरली मेड ऑव द फाइन सबस्टान्स ऑव द ईथर) माना है। किन्तु आर्थर लॉवेल और इसमें की यह स्थापना अभी निश्चित और सर्वसम्मत नहीं मानी जा सकती; कारण, आधुनिक विज्ञान ने (भले ही) 'कॉस्मिक ईथर' के अस्तित्व को स्वीकार कर लिया है, किन्तु उम ईथर से मनोबिम्बों का क्या सम्बन्ध है—यह अद्यावधि विचारणीय है तथा नवीन और व्यवस्थित शोध की अपेक्षा करता है। आर्थर लॉवेल के विरुद्ध इस शका को तनिक विस्तार में समझने की आवश्यकता है।

पदार्थ विज्ञान में ईथर पर व्यवस्थित विचारणा का प्रारम्भ 'प्रकाश' (लाइट) के सिद्धान्तों के निरूपण के साथ हुआ। पहले न्यूटन ने 'एमीसन थ्योरी' की स्थापना की, जिसके अनुसार प्रकाश के कण अत्यन्त तीव्रता के साथ सरल रेखा में निरन्तर आगे बढ़ते हैं। न्यूटन के अनुसार इसी प्रकार प्रकाश का प्रसार होता है। किन्तु हाइजेन्स ने एक दूसरे सिद्धान्त की स्थापना की, जो 'अनड्युलेटरी थ्योरी ऑव लाइट' अथवा 'वेम थ्योरी ऑव लाइट' के नाम से प्रसिद्ध है। इस सिद्धान्त के अनुसार प्रकाश तरंगों में बढ़ता है और उमके बढ़ने का माध्यम है 'ईथर'। यहाँ यह स्मरणीय है कि हाइजेन्स ने ही सर्वप्रथम ईथर की धारणा को पदार्थ-विज्ञान के क्षेत्र में सुव्यवस्थित ढग से उपस्थित किया। किन्तु न्यूटन की सर्वग्रासी सर्वप्रियता के कारण हाइजेन्स का उक्त सिद्धान्त कम प्रचारित हो सका। तथापि परवर्ती प्रयोगों ने न्यूटन के

१. 'इमाजिनेशन एण्ड इट्स वण्डर्स,' ले० आर्थर लॉवेल, निकोल्स एण्ड को०, २३ ऑक्सफोर्ड स्ट्रीट, लन्दन, १८९६ ई०।

२. *Imagination And Its Wonder by Arther Lovell, Nichols and Co., London, 1899, Page 16.*

निदान को ग्रहण और भ्रान्त निश्चय कर दिया। फलस्वरूप, वैज्ञानिकों की दृष्टि पुनः हाइजेन्स के प्रकाश-सम्बन्धी तरंग-सिद्धान्त की ओर गई और ईथर पर बहुत ही व्यवस्थित विचार-विमर्श का प्रारम्भ हुआ। हाइजेन्स की ईथर वाली धारणा को (निश्चित मतभेदों और मशोघनों के साथ) तून देकर विचार करने वाले वैज्ञानिकों में थॉमस और फ्रैनेल उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। तत्पश्चात् मैक्सवेल और हर्ज ने ईथर को मानते हुए हाइजेन्स के तरंग-सिद्धान्त का इन अर्थों में सिद्ध किया कि तरंग यांत्रिक नहीं है, वह वैद्युतिक और चुम्बकीय दृष्टि से होता है। इन प्रकार मैक्सवेल और हर्ज के बाद विज्ञान-जगत् में ईथर का महत्त्व बहुत विघटित हो गया। कारण, अन्य प्रमुख वैज्ञानिकों—माइकेल्सन हाइजेन्स, आइन्स्टाइन, लुइडोविगे इत्यादि—ने ईथर को गौण दृष्टि से देखा। अतः आधुनिक काल में ईथर की धारणा गौण नहीं, उपेक्षित हो गई है। आज के वैज्ञानिक ईथर को 'सुपरफ्लुअस' मानते हैं और एतावत्-प्रिय विज्ञान में 'सुपरफ्लुअस' का क्या महत्त्व हो सकता है—यह सर्वविदित है। इनलिह हम आधुनिक विज्ञान की अधुनातन मान्यताओं के आलोक में आर्थर लविल की कल्पना-सम्बन्धी ईथरवादी धारणा को अधिक गंभीर और पूर्णतः वैज्ञानिक नहीं मान सकते हैं।

कल्पना की तरह ही सौन्दर्यशास्त्र के अन्य तत्त्वों—मवेग, सौंदर्य, इत्यादि पर उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध के सौन्दर्यशास्त्रियों ने भी शरीर-विज्ञान तथा पदार्थ-विज्ञान की दृष्टि से सोचने का प्रयत्न किया था, जिसके समवेत रूप को हम एक प्रकार का 'फिजियोलाजिकल एस्थेटिक्स' अथवा 'फिजिकल एस्थेटिक्स' (दैहिक सौन्दर्यशास्त्र या भौतिक सौन्दर्यशास्त्र) कह सकते हैं।

१ मैक्सवेल के सिद्धान्त की आलोचनात्मक जानकारी के लिए द्रष्टव्य—आपेक्षिकता का अभिप्राय, मूल लेखक—लॉर्ड अलबर्ट आइन्स्टाइन, अनुवाक्य—डॉ० देविदाम गुप्ता, भवानीपुर तथा डॉ० निहालचन्द्र भट्टी, प्रकाशन शाखा, उत्तर प्रदेश, १९६०, पृष्ठ संख्या—२६-२७, ३८, ४७, ६३, १०१, १०८, १३३, १५१।

२ सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में शरीरविज्ञान-सम्बन्धी दृष्टिकोण की चर्चा करनेवाले भारतीय विचारकों में अरुणोत्तम ठाकुर और अहमद मिर्ज़ा मजनु उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। अरुणोत्तम ठाकुर ने 'मिल्क ओ द द्रैगन' शीर्षक अध्याय में शरीरविज्ञान के अनुभाग ११ की दृष्टि व्याख्या प्रस्तुत की है। (द्रष्टव्य—वागेजरी शिष्य प्रबन्धाली, अरुणोत्तम ठाकुर, वाक्पता विश्वविद्यालय प्रकाशन, १९४६, पृष्ठ १०१-११५) अरुणोत्तम ठाकुर का अनुसंधान ने दक्षिण शरीरविज्ञान या जीवविज्ञान की दृष्टि से सौन्दर्यशास्त्र पर विचार करना प्रेरित किया है, आपि इन्होंने अपनी पुस्तक के प्रारम्भ में टाविन का उद्धरण करते हुए शरीरविज्ञान और जीवविज्ञान का आवश्यक चर्चा की है। (द्रष्टव्य—शरीरविज्ञान, डॉ० अहमद मिर्ज़ा मजनु, १९००, अहमद शिष्य, अरुणोत्तम ठाकुर, १९४६, पृष्ठ १५)

पदार्थ-विज्ञानवादी सौंदर्यशास्त्रियों ने अपनी विवेचना में विशेषकर दृग्विषय-विज्ञान (ऑप्टिक्स) और ध्वनि-विज्ञान (एकुस्टिक्स) को आधार बनाया था। इसी तरह सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वों की दैहिक व्याख्या करने वाले विचारकों ने विभिन्न अगो एव नाडी-संस्थानों—प्रधानतः प्रमस्तिष्क रज्जु-चेतासंहति के अग्रभागीय पारिणाहिक अगो (टर्मिनल पेरिफेरिक आर्गेन्स ऑव द सेरेब्रोस्पाइनल नर्वस सिस्टम)—के आधार पर सौंदर्यशास्त्र के विभिन्न तत्त्वों को विवेचित करने का प्रयास किया। किन्तु यहाँ हम इसकी अधिक चर्चा न कर कल्पना, सवेग इत्यादि पर कलाशास्त्रीय दृष्टि से ही विचार करने का प्रयास करेंगे, कारण, कला और विज्ञान की कल्पना एवं अन्य तत्त्वों में पर्याप्त अन्तर है। जैसे, कलाकार की कल्पना भावनाओं के सहारे उद्बुद्ध होती है, जबकि वैज्ञानिक की कल्पना किसी व्यावहारिक उपयोगिता अथवा भौतिक कार्य की पूर्णता के उद्देश्य से उद्बुद्ध होती है। इसलिए वैज्ञानिक की कल्पना पर तर्क-सकुल बुद्धि का निर्मम अकुश रहता है।

इस विवेचन के उपरान्त कल्पना के अनेक प्रचलित अर्थों को समझ लेना हमारे लिए आवश्यक है। कल्पना के मुख्यतः छह अर्थ या प्रयोजन प्रचलित हैं—

१. जीवत चित्र-विधान, विशेषकर, दृश्य अथवा गोचर प्रत्यक्षीकरण से सम्बन्धित।
२. अलंकृत भाषा का प्रयोग, जिसमें प्रकृष्ट प्रेक्षणों से काम लिया गया हो।
३. दूसरे की मन स्थिति का सहानुभूतिपूर्ण कथन। इस प्रकार की कल्पना भाव-संप्रेषण की आवश्यकता से उद्भूत होता है।
४. सादृश्य-विधान या अप्रस्तुतयोजना, अर्थात् ऐसी वस्तुओं में पारस्पर्य-स्थापन या सम्बन्ध-निबन्धन करना, जो सामान्यतः नहीं मिलता हो।
५. उदाहरणों का सचयन। इस प्रकार की कल्पना विज्ञान के लिए उपयोगी है। इसे हम किसी दृश्य या वस्तु के प्रति अपनी क्रमबद्ध अनुभूतियों को एक क्रम से और एक निश्चित उद्देश्य के लिए अनुशासन में बाँधना कह सकते हैं। इसमें अनुभूतियों का याथातथ्य रहता है। कला की शिल्पीय उपलब्धियाँ भी इसी प्रकार की कल्पना के फल हैं।
६. कल्पना वह केन्द्रणशील और जादूभरी शक्ति है, जो विरोधी अतिवादों या कोटिवादों (एक्स्ट्रीमिज़्म) के बीच सन्तुलन उपस्थित करती है और परिचित अथवा प्राचीन वस्तुओं में भी अमाधारण भाव-बोध

के कारण नवीना या आवान करती है।^१

आधुनिक काव्यालोचन अथवा सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना का प्रयोग लगभग इसी अर्थ में होता है। कल्पना का यह अर्थार्थ सर्वप्रथम फॉलरिज ने बायब्रा-फिया निटर्रिया' में प्रस्तुत किया, किन्तु, यहाँ हम फॉलरिज अथवा उसके पूर्ववर्ती और परवर्ती कल्पना के पाश्चात्य व्याख्याताओं की विवेचना करने के पढ़ने यह देखना चाहेंगे कि भारतवर्ष के प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने कल्पना पर कुछ विचार किया है अथवा नहीं। कल्पना के प्रयोग में हिन्दी के आधुनिक विचारकों ने पाश्चात्य विवेचनों का ही पूर्णतः अथवा आंशिक अनुगमन किया है। अतः भारतीय मनोपा की तत्त्वज्ञान की मौलिकता में लाभ उठाने के लिए यह आवश्यक है कि हम प्राचीन काव्यशास्त्रियों के उन मन्तव्यों का अवगाहन करें, जिनमें कल्पना से सम्बन्धित विचारणाओं के लिए हमें उपयुक्त चिन्तामणि मिल सके।

प्राचीन काव्यशास्त्र और संस्कृत साहित्य में 'कल्पना' शब्द के अनेक प्रयोग मिलते हैं, किन्तु सर्वथा भिन्न अर्थ में। यहाँ कल्पना का अधिकतर प्रयोग मिथ्याज्ञान या मिथ्या रचना के लिए हुआ है। संस्कृत साहित्य में कही-कही 'कल्पना' का व्यवहार मिथि और हाथी को गजाने के अर्थ में भी हुआ है। श्रीहर्ष के 'नैषधचरित' में श्रद्धानु मकल्पित कल्पनायाम् में कल्पना शब्द का प्रयोग मिथि के अर्थ में है।^१ इसी प्रकार 'अनुरक्तोप' की रामाश्रयी टीका में 'स्वात्मगत्या' को कल्पना का पर्याय माना गया है। इतना ही नहीं, आम्ह ने 'काव्यालंकार' के पञ्चम परिच्छेद में (प्रत्यक्ष कल्पनापोढ गतोऽर्थादिति चेन्न। कल्पना नामजाग्यदियोजना प्रतिजानते।), धर्मकीर्ति ने 'न्यायचिन्तु' में (कल्पनापोढम् भान्न प्रत्यक्षम्) और आर्यदेव ने 'चित्तशुद्धिप्रकरण' नामक पुस्तक में, जिनका उत्तर एम० एन० दासगुप्त ने 'भारतीय दर्शन का इतिहास' नामक ग्रन्थ के प्रथम भाग में 'मीमांसादर्शन' के अन्तर्गत किया है,) 'कल्पना' शब्द का प्रयोग किया है। किन्तु इनमें से एका भी प्रयोग कल्पना के आधुनिक अर्थ के समतुल्य नहीं है। केवल आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना का प्रयोग जिन (जाम्भीय) अर्थ में किया जाना है, उन अर्थ को अभिप्रेत करने के लिए प्राचीन

कल्पना

काव्यशास्त्रियों ने एक दूसरे शब्द का प्रयोग किया है। वह शब्द है 'प्रतिभा'। डॉ० श्यामसुन्दरदास, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रभृति विद्वानों ने भी ऐसा ही मत प्रस्तुत किया है।^१ अतः आधुनिक सादर्यशास्त्र या पाश्चात्य कला-चिन्ता की कल्पना को हम भारतीय काव्यशास्त्र की 'प्रतिभा' कह सकते हैं। इस 'प्रतिभा' का (अपूर्ण) अंग्रेजी पर्यायवाची है—'जिनियस'। तथापि अनेक आग्ल आलोचकों ने भी प्रतिभा (जिनियस) को कल्पना के अर्थ में स्वीकार किया है।^२ इसलिए भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिभा-निरूपण पर कुछ विस्तृत विचार करने से हमें कल्पना पर तात्त्विक चिन्तन के लिए अवश्य ही आशिक आलोक मिलेगा।

प्राचीन आचार्यों ने काव्य-हेतु के प्रसंग में प्रतिभा^३ का तर्कपुष्ट विश्लेषण किया है। भासह ने काव्यहेतुओं में प्रतिभा को सर्वश्रेष्ठ स्थान प्रदान किया है। इनके अनुसार, प्रतिभा के बिना काव्य-रचना की तो बात दूर रही, काव्य का आस्वादन तक (गुरु-उपदेश के बाद भी) नहीं हो सकता—

गुरुपदेशादध्यतु शास्त्र जडधियोऽप्यलम् ।

काव्य तु जायते जातु कस्यचित् प्रतिभावतः ॥^४

इस तरह इन्होंने प्रतिभा को ही काव्य का एकमात्र कारण माना है और इसका अत्यन्त आत्मनिष्ठ स्वरूप निर्धारित किया है। प्रतिभा के स्वरूप-निर्धारण की दृष्टि से इन्हीं की परम्परा में आनेवाले ध्वनिवादी आचार्यों ने प्रतिभा की वैसी

१. आनन्दकुमार स्वामी ने भी कल्पना (इमाजिनेशन) को 'प्रतिभा' के ही अर्थ में स्वीकार किया है। द्रष्टव्य—द डॉन्सफार्मेशन ऑव नेचर इन आर्ट, लेखक आनन्दकुमार स्वामी, न्यूयार्क, १९१६। दार्शनिक दृष्टि के कुछ विद्वान 'कल्पना' का साम्य दिड्नाग और धर्मकीर्ति (कल्पनापोदनग्रन्थ प्रत्यक्षम्) द्वारा अभिहित 'मानस प्रत्यक्ष' के साथ विठाते हैं। मानस-प्रत्यक्ष एक प्रकार का प्रत्यक्षीकरण है। इसका ग्यान सवेदना और बुद्धि के बीच में बतलाया जाता है। दिड्नाग ने बोध के दो प्रकारों को स्वीकार किया है—प्रत्यक्ष-बोध और कल्पना-बोध। द्रष्टव्य—Jwala Prasad, History of Indian Epistemology, published by Munshi Ram Manoharlal, pages 205-207. निश्चय ही दिड्नाग का यह कल्पना-बोध काव्यशास्त्र या सादर्यशास्त्र की विवेच्य कल्पना से नितान्त भिन्न है।

२. उदाहरणार्थ जर्नल ने 'द नै ऑन पाइटी एण्ड इमाजिनेशन' शीर्षक निबन्ध में 'प्रतिभा' (जिनियस) को कल्पना का समानार्थक माना है।

३. 'प्रतिभा' के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की सविष्ट जानकारी के लिए द्रष्टव्य—साइकोलॉजिकल एण्ड लिटरी क्रिटिसिज्म, ले० वे० अब्रहम, प्रजन्ता प्रेस, पटना के संपादित 'जिनियस एण्ड ल्यूनेनी' तथा साइकोलॉजिकल स्टडी ऑव इण्टेलिजेंस 'जिनियस' शीर्षक लेख।

४. भासह. काव्य लषाह, १-५।

व्याख्या की है, जो आधुनिक काव्यालोचन की 'कल्पना' ने पर्याप्त साम्य रखती है। भामह के बाद दण्डी ने प्रतिभा के महत्त्व को मजबूत कर दिया। उन्होंने प्रतिभा के साथ ही शास्त्रज्ञान तथा अभ्यास को काव्य-साधक हेतुओं में स्थान दिया है। इनके अनुसार केवल प्रतिभा ने काव्य की स्फूर्ति नहीं हो सकती। प्रतिभा पर विचार करने वाले आचार्यों में दण्डी ने भामह के विपरीत (काव्य हेतु) प्रतिभा की वस्तुनिष्ठ व्याख्या की है। यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि दण्डी की 'प्रतिभा' ने पाश्चात्य अथवा आधुनिक काव्यालोचन की 'तत्त्वना' का कोई साम्य नहीं है।^१ साथ ही हम कह सकते हैं कि दण्डी का प्रतिभा-विश्लेषण भामह का प्रतिपक्ष है। वामन ने भी दण्डी के ही विचारों का अनुसरण किया है। यद्यपि इन्होंने प्रतिभा अथवा प्रतिमान को कवित्व का बीज कहा, तथापि इन्होंने प्रतिभा के साथ ही काव्य-स्फूर्ति के लिए गुरु-मेवा, शास्त्रज्ञान, अवधान (चित्त की एकाग्रता) इत्यादि को अनिवार्य माना है। प्रतिभा के प्रति वस्तुपरक दृष्टिकोण रखने के कारण इन्होंने लोक-ज्ञान और विद्या को पढ़ने में स्थान दिया है तथा प्रतिभा का तीसरे काव्याग प्रकीर्ण के अन्तर्गत उल्लेख किया है। इन तरह वामन प्रतिभा की आत्मपरक व्याख्या करने वाले उन आचार्यों की परम्परा में दूर मालूम पड़ते हैं, जिनके प्रतिभा-निष्पन्न ने आधुनिक काव्यालोचन की कल्पना का मेल है। डॉ० नगेन्द्र का तो कथन है कि वामन ने 'प्रतिभा को वाङ्मय गौरव नहीं दिया' है।^२ तदनन्तर, खड्ग ने 'प्रतिभा' के स्थान पर 'शक्ति' का प्रयोग किया है और 'शक्ति' को काव्य का प्रधान हेतु माना है।^३ खड्ग ने इस 'शक्ति' के दो भेदों का उल्लेख किया है—महजा और उत्पाद्या। महजा स्वाभाविक शक्ति है और उत्पाद्या

व्युत्पत्तिलभ्य ।^१ कुल मिलाकर रुद्रट ने शक्ति अर्थात् प्रतिभा के साथ व्युत्पत्ति और अभ्यास को भी महत्त्व दिया है और इन्होंने स्वीकार किया है कि केवल समाहित चित्त में प्रतिभा का उन्मेष होता है तथा इसी उन्मेष के उपरान्त अभिषेय अर्थ रमणीय शब्दावली में अभिव्यक्त हो पाता है । महिमभट्ट ने भी प्रतिभा के सम्बन्ध में कुछ ऐसा ही मत व्यक्त किया है ।^२ इसके बाद आनन्द-वर्द्धन ने प्रतिभा और व्युत्पत्ति के बीच प्रतिभा को ही विशेष महत्त्व दिया है । इन्होंने भामह की परम्परा के निकट आकर घोषित किया है कि प्रतिभा महाकवियों का 'अलोक-सामान्य गुण' है । यह मान्यता 'प्रतिभा' को आधुनिक काव्यालोचन की 'कल्पना' के पास ले आती है, जिसका विवेचन हम आगे चलकर करेंगे ।

प्रतिभा पर विचार करने वाले आचार्यों में राजशेखर अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं । इनके अनुसार प्रतिभा कवि के हृदय में काव्य की सामग्री को प्रतिभाहित करनी है । इसे प्रमाणित करने के लिए राजशेखर ने मेघाविरुद्र, कुमारवास आदि जन्मान्व कवियों का उल्लेख किया है । इससे ऐसा प्रकट होता है कि राजशेखर भी भामह की तरह प्रतिभा का आत्मनिष्ठ और स्वयविधायक रूप स्वीकार करते हैं । किन्तु बात ऐसी नहीं है । राजशेखर ने भामह और दण्डी, दोनों की परम्परा का समन्वय उपस्थित किया है । इनका मत है कि प्रतिभा और व्युत्पत्ति में लावण्य तथा रूप-सौंदर्य जैसा सम्बन्ध है, अर्थात् प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों सयुक्त रूप से काव्य-रचना में उपकारिणी होती हैं—“प्रतिभा व्युत्पत्ति-मिथ समवेते श्रेयस्यौ ।” तथापि राजशेखर ने प्रतिभा को व्युत्पत्ति से अधिक महत्त्व दिया है । इन्होंने प्रतिभा की मूर्तिविधायिनी शक्ति को स्वीकार करते हुए लिखा है कि “जिसमें प्रतिभा नहीं है, उसके लिए प्रत्यक्ष देखते हुए भी अनेक पदार्थ परोक्ष-से मालूम पड़ते हैं और प्रतिभासम्पन्न व्यक्ति के लिए अनेक अप्रत्यक्ष पदार्थ भी प्रत्यक्ष-से प्रतीत होते हैं ।” राजशेखर की 'प्रतिभा' का

१. प्रतिभेत्यपरैरुद्रिता सहजोत्पाद्या च सा द्विधा भवति ।

पुंसा सह जातत्वादनयोस्तु ज्यायसी सहजा ॥

स्वरयास्तौ सरकारे परमपर मृगयते यतो हेतुम् ।

उत्पादयो तु कथंचिद् व्युत्पत्त्या जन्यते परया ॥

—काव्यालंकार, १११६ और १११७

२. महिमभट्ट के अनुसार प्रतिभा प्रभा का एक ऐसा विशेष रूप है, जिसके द्वारा कवि शब्द-अर्थ के वास्तविक स्वरूप या साक्षात्कार करता है और जिसका सहसा उन्मेष केवल समाहित चित्त की प्रवस्था में होता है—

रसानुगुण शब्दार्थ चिन्ताग्तमितं चेतसः ।

अथ स्वरूपस्पर्शोत्था प्रवेग प्रतिभा कवेः ॥

किन्तु कुछ प्राचीन आचार्यों ने प्रतिभा का विवेचन इस प्रकार किया है कि उससे हमें कल्पना के सन्दर्भ में कोई तथ्य-प्राप्ति नहीं होती है। जैसे, कुन्तक का कहना है कि पूर्वजन्म तथा इस जन्म के सस्कार के परिपाक से पुष्ट होने वाली विशिष्ट कवित्व-शक्ति ही प्रतिभा है—‘प्राक्तनाद्यतम् सस्कार-परिपाक प्रौढा प्रतिभा काचिदेव कविशक्तिः।’ आलोचकों का कथन है कि प्रतिभा-विवेचन में कुन्तक ने रसवाद और अलंकारवाद का मध्यवर्ती पथ ग्रहण किया है। अतः प्रतिभा के समन्वय में इनका दृष्टिकोण समन्वयवादी है। तदनन्तर, प्राचीन काव्यशास्त्र के अनन्य मनीषी आचार्य अभिनवगुप्त का प्रतिभा-विवेचन हमारे सामने आता है। इन्होंने प्रतिभा को अपूर्ववस्तु निर्माण-क्षमा प्रज्ञा के अर्थ में स्वीकार किया है। इन्होंने भी प्रतिभा को ऐसा व्यापार माना है, जिससे कारणकलाप के बिना ही अपूर्ववस्तु का निर्माण होता है—‘अपूर्व यद् वस्तु प्रथयति विना कारणकलाम्।’^१ यह प्रतिभा भी शिव में सतत विश्राम करनेवाली परा प्रतिभा की भाँति विलक्षण विश्व का उन्मीलन करती है। अभिनवगुप्त ने प्रतिभा को वामन के ‘जन्मान्तरागत सस्कार विशेष कश्चित्’ की तरह एक प्राक्तन सस्कार माना है—‘अनादि प्राक्तन सस्कार प्रतिभानमयः।’ इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि भट्टतोत ने और विशेषकर अभिनवगुप्त ने (कल्पना के अर्थ में) प्रतिभा की सर्वाधिक सटीक व्याख्या प्रस्तुत की है। हम जानते हैं कि कल्पना सामान्यतः मानसिक रूप-सृष्टि की शक्ति के अर्थ में प्रयुक्त होती है। अभिनवगुप्त ने भी स्पष्टतः प्रतिभा को नवनवरूप-विधायिनी मानसिक शक्ति के अर्थ में स्वीकार किया है—‘प्रतिभा अपूर्व वस्तु-निर्माणक्षमा प्रज्ञा।’^२ इस तरह कल्पना में मानसिक रूप-विधान, विम्ब-विधान अथवा मूर्तविधान की जो शक्ति होती है, जिसे कालरिज ने ‘एजेम्प्लास्टिक पावर’ कहा है, उसे प्रतिभा-विवेचन में प्रतिष्ठित करने का श्रेय अभिनवगुप्त को ही है। संक्षेप में, अभिनवगुप्त का मन्तव्य यह है कि रसात्मक परिवेश में (तथ्या, विशेषो रसावेश वैशद्य सौंदर्य काव्यनिर्माणक्षमत्वं) नए-नए रूपों की सृष्टि करने वाली प्रज्ञा ही प्रतिभा है। इतना ही नहीं, अभिनवगुप्त ने जहाँ ‘शक्ति’ को प्रतिभा रूप में स्वीकार करते हुए यह लिखा है—‘शक्तिः प्रतिमानं

१. कुन्तक के अनुसार अम्लान प्रतिभा के द्वारा ही शब्द और अर्थ में नवीन चमत्कार प्रफुल्लित होता है—

अम्लान प्रतिभोद्भिन्न नवशब्दार्थवन्धुरः ।

अयत्नविहित-कल्पमनोहारि विभूषणः ॥

—हिन्दी वक्रोक्ति जीवित, आत्माराम प्रेस सन्स, १९५५, पृष्ठ १०४ ।

२. ध्वन्यालोक लोचन, चौखम्बा संस्कृत सिरीज, १९४०, पृष्ठ १ (मंगल श्लोक) ।

३. ध्वन्यालोक लोचन, चौखम्बा संस्कृत सिरीज, १९४०, पृष्ठ ६२ ।

वर्णनीय वस्तु-विषयनूतनोत्पत्तिसालित्वम्"—वहाँ स्तनोत्पत्तिभा को कल्पना के और भी निरूपण किया है। वास्तव, कल्पना में भी प्रस्तुत विषय को एक नूतन परिप्रेक्ष्य और संयोजन देकर नवीन तथा अभिराम प्रदर्शन अथवा अप्रस्तुत के सृजन की क्षमता रखती है।^१ अन्तर यह है कि ध्वनिगर्भी आचार्यों ने प्रतिभा-निवेदन में आध्यात्मिक गृहस्थ की बहुत भन्नक देनी है, जो कल्पना के आधुनिक निरूपण से मेल नहीं खाती। तथापि, आध्यात्मिक तत्त्व-गृहस्थ की भाव के रहन पर भी हम ध्वनिवादियों की 'प्रतिभा' और कालरिज की 'कल्पना' (प्राप्तिमयी इमाजिनेशन) में प्रचुर साम्य पाते हैं, क्योंकि कालरिज ने तो 'कल्पना' में मनीष के बीच असीम की भन्नक देयी थी। इतना ही नहीं, बल्कि और शैली ने कल्पना को स्वर्गीय विभूति के रूप में स्वीकार किया था। अतः अन्यात्म-तत्त्व से उद्भूत ध्वनिवादियों की 'प्रतिभा' रोमाण्टिक कवियों की 'कल्पना' से बहुत साम्य रखती है।

अभिनवगुप्त के बाद जिन दो आचार्यों—मम्मट और पण्डितराज जगन्नाथ—ने प्रतिभा पर विचार किया है, उनके निरूपण में हमें कल्पना के मन्दर्भ में कोई तथ्य नहीं मिलता है। मम्मट ने काव्य हेतुओं में प्रतिभा अथवा यत्नि के साथ ही निपुणता तथा अभ्यास का उल्लेख किया है। पूर्ववर्ती आचार्यों ने जिसे 'व्युत्पत्ति' कहकर पुकारा है, उसे ही मम्मट ने निपुणता से परिचित किया है। मम्मट की रचिण इस प्रकार है—

शक्तिनिपुणता लोफशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् काव्यज्ञ-शिक्षयाम्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥

—काव्य प्रकाश, १।३

इस उक्ति को दृष्टिगत रखते हुए कुछ आलोचकों का यह कथन है कि “मम्मटाचार्य ने शक्ति, निपुणता तथा अभ्यास—इन तीनों को काव्य का स्वतंत्र रूप से अलग-अलग कारण न मानकर सम्मिलित रूप से ही कारण माना है। इसीलिए इस सुप्रसिद्ध कारिका में ‘हेतु’ शब्द का एकवचन में प्रयोग किया है, बहुवचन में नहीं (हेतुर्न तु हेतवः)।”^१ यहाँ यह ध्यातव्य है कि मम्मट ने काव्यहेतु में ‘शक्ति’ का उल्लेख किया है, किन्तु, यह शक्ति प्रतिभा से बहुत भिन्न नहीं है। साथ ही, यह भी स्पष्ट है कि मम्मट के प्रतिभा-निरूपण से कल्पना-तत्त्व पर हमें कोई प्रकाश नहीं मिलता है। तदनन्तर, प्राचीन काव्य-शास्त्रियों के बीच सब से अन्त में हमारे सामने पण्डितराज जगन्नाथ आते हैं। इनका कहना है कि काव्य का कारण कवि में विद्यमान केवल ‘प्रतिभा’ है, जो काव्य-निर्माण के लिए अनुकूल शब्दार्थों की उपस्थिति में रहती है।^२ इन्होंने हेमचन्द्र की तरह प्रतिभा के दो भेद माने हैं—जन्मजात और कारण-जात। इन्हीं की क्रमशः सहजा और औपाधिकी भी कहा गया है। यह सहजा प्रतिभा ही वह मानसिक शक्ति है, जिसे हम आधुनिक काव्यालोचन की ‘कल्पना’ के अर्थ में स्वीकार कर सकते हैं। संस्कृत काव्यशास्त्र के आचार्यों के बीच संभवतः पण्डितराज जगन्नाथ अन्तिम आचार्य हैं, जिन्होंने प्रतिभा के सम्बन्ध में कुछ व्यवस्थित विचार किया है। इनके बाद ऐसे विषयों पर विचार करने वाले आचार्यों की परम्परा छीज-सी गई। प्रतिभा-विवेचन की दृष्टि से पण्डितराज (प्रतिभा को काव्य का मुख्य कारण माननेवाले) भामह की परम्परा में आते हैं। किन्तु, पण्डितराज ने प्रतिभा को नवनवोन्मेषशालिनी अथवा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा न मानकर उसे शब्दार्थ तक सीमित कर दिया है—‘सा (प्रतिभा) च काव्यघटनानुकूल शब्दार्थोपस्थितिः।’ पुनः इन्होंने प्रतिभा-विवेचन के क्रम में प्रतिभा का अवरोध करने वाले तन्त्र-मन्त्रादि प्रतिबन्धक कारणों का उल्लेख किया है, जिससे अन्धविश्वास की अवतारणा हो गई है।^३ इस प्रकार हम कह सकते हैं कि ‘कल्पना’ पर विचार करने की दृष्टि से पण्डितराज जगन्नाथ के प्रतिभा-विवेचन में हमें कोई विशिष्ट सामग्री नहीं मिलती है।

१. संस्कृत आलोचना, ले० बलदेव उपाध्याय, पृ० २७।

२. “तस्य च कारणं कविगता केवला प्रतिभा। सा च काव्यघटनानुकूल शब्दार्थोपस्थितिः।”

३. “प्रतिवादिना मन्त्रादिभिः कृते कतिपय दिवसव्यापिनि वाकस्तम्भे विहितानेक प्रबन्धस्यापि कवेः काव्यानुदयस्य दर्शनात्।”—रसगङ्गाधर, चौखम्बा विद्याभवन, काशी, १९५५, पृ० ३३।

प्रतिभा और कल्पना की उपर्युक्त विवेचना का संक्षिप्त निष्कर्ष यह है कि संस्कृत काव्यशास्त्र की प्रतिभा को यदि आधुनिक कलाशास्त्र में विवेचित 'कल्पना' का पर्याय अथवा समानार्थी माना जाय, तो हमें यह स्वीकार करना होगा कि भामह तथा उनकी परम्परा में आने वाले आचार्यों द्वारा निरूपित प्रतिभा से ही कल्पना का साम्य है। भामह के काव्य-हेतुवाद के प्रतिपक्ष को लेकर चलने वाले दण्डी अथवा उनकी परम्परा में आने वाले आचार्यों द्वारा निरूपित प्रतिभा ने कल्पना का कोई साम्य नहीं है। कारण, आधुनिक काव्या-लोचन की मूर्तविधायिनी कल्पना का व्युत्पत्ति और अभ्यास से कोई तात्त्विक सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ता है। भामह के मत से समीप पड़ने वाले भट्टतोत ने प्रतिभा की जो परिभाषा दी है—'प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता'—यह कल्पना के निकट है। और, भट्टतोत से प्रभावित अभिनवगुप्त ने प्रतिभा का जो स्वरूप निर्धारित किया है, वह कॉलरिज की कल्पना के सर्वाधिक निकट पड़ता है, क्योंकि 'अपूर्व वस्तुनिर्माणक्षमा' होने के कारण इस प्रतिभा में भी 'कल्पना' की प्रमुख और प्रसिद्ध मूर्तविधायिनी शक्ति (एजेन्स्यलास्टिक पावर) का नम्यक् आगम हो गया है। प्रतिभा और कल्पना के इस तुलनात्मक विवेचन में यह भी स्मरणीय है कि पाश्चात्य कला-चिन्तन में कल्पना

जहाँ एक मानसिक शक्ति के रूप में विवेचित हुई है, वहाँ भारतीय काव्य-सिद्धान्त में प्रतिभा के दो रूपों—प्रत्यूषा और उपाख्या को आत्मा की शक्ति के रूप में भी स्वीकार किया गया है।

अब हम पाश्चात्य, विशेषकर आंग्ल साहित्य में निरूपित कल्पना पर विचार करेंगे। यो तो कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त पर ही हम मुख्यतः विचार करेंगे, क्योंकि कल्पना का तात्त्विक विवेचन हमारा अभिप्रेत विषय है न कि कल्पना-सिद्धान्त का क्रमिक अथवा ऐतिहासिक विकास, तथापि हम कल्पना की तात्त्विक विवेचना की अनुकूल पृष्ठिका प्रस्तुत करने के लिए कॉलरिज के कुछ पूर्ववर्ती और परवर्ती विचारकों की संक्षिप्त आनुक्रमिक चर्चा करेंगे।

प्रारम्भिक विचारकों में प्लेटो ने कल्पना के विषय में कोई चिन्तन-गर्भ या सौंदर्यशास्त्र के लिए उपयोगी स्थापना नहीं प्रस्तुत की है। नैतिकता के प्रबल पक्षधर प्लेटो ने असत्य को कल्पना का आधार माना है। इन्होंने कल्पना के लिए प्रायः 'फैण्टेसिया' शब्द का व्यवहार किया है। इस तरह इनके अनुसार कल्पना एक अपर अलीक सर्जन का साधन है।^१ तदनन्तर, अरस्तू ने यह दृष्टिकोण व्यक्त किया कि कल्पना विचारों को सुसंगठित रूप देती है और कल्पना के बिना मनुष्य किसी धारणा को धारण नहीं कर सकता। इसी दिशा में सोचते हुए अरस्तू-स्कूल के मध्यकालीन विचारकों ने यह स्वीकार किया कि कल्पना, तर्क और स्मृति परस्पर सबद्ध है तथा तर्क के द्वारा कल्पना का नियमन होता है। इसके अलावे मध्यकालीन विचारक कुछ नई बात नहीं कह सके, कारण, उनकी अधिक शक्ति कल्पना और 'फैण्टेसी' के अन्तर अथवा पार्थक्य को समझाने में खर्च हो गई। और, इस सम्पूर्ण पार्थक्य-निरूपण से यह फलितार्थ निकाला गया कि कल्पना से अधिक सम्बन्ध कवि का है और फैण्टेसी^२ से निकट सम्बन्ध संगीतज्ञ, गणितज्ञ तथा वास्तुकार का है। कुछ विचारकों ने तो प्लेटो की नैतिकतावादी धारणा को पुनरुज्जीवित करते हुए कल्पना को अत्यन्त निकृष्ट सिद्ध किया। जैसे, हॉब्स की दृष्टि में कल्पना एक ध्वसात्मक शक्ति है तथा जागतिक प्रेय की क्रीतदासी है। इन्होंने कल्पना को 'डिकेयिंग सेन्स' कहा है। अतः यह स्पष्ट है कि इन विचारकों का कल्पना-सिद्धान्त नन्दतिक दृष्टि से कितना हीन

१ दृष्टव्य—'रिपब्लिक' में 'मिथ' का प्रसंग और 'सिम्पोजियम'।

२. 'फैण्टेसी' को हम कल्पना की उन्मुक्त क्रीडा कह सकते हैं। किन्तु, वाद्यसंगीत के विधान-विवेचन में 'फैण्टेसी' शब्द का प्रयोग एक दूसरे अर्थ में भी होता है। द ह्यु मैनिटीज, ले० डब्लू-फैरिसे, पृ० ४११। कभी-कभी 'फैण्टेसी' से भी कलासृष्टि होती है। ऐसी कला-सृष्टि में 'कौतुक' की प्रधानता रहती है। यदि 'स्वशब्दवाच्यत्व दोष' को भूलकर देखा जाय तो बर्चफील्ड (Burchfield) की चित्र-कृति 'आर्ट-नल फैण्टेसी' में 'फैण्टेसी' का सारा कौतुक विद्यमान है। दृष्टव्य—द पॉकेट हिस्ट्री ऑफ अमेरिकन पेंटिंग, ले० जेम्स थोमस फ्लेक्सनर, न्यूयार्क, १९५० में प्लेट सख्या, ४०।

या । दूमरी ओर काण्ड और हीनेन जैसे दार्शनिकों ने भी कल्पना पर दार्शनिक दृष्टि से विचार किया । काण्ड के अनुसार कल्पना बोध-जगत् और प्रत्यय-जगत् के बीच संयोजन-सूत्र का काम करती है । इन्होंने 'क्रिटीक ऑव प्योर रिजन' में कल्पना को मन की सस्यनि-विशेष ('एटिन्धुड ऑव माइन्ड') के रूप में स्वीकार किया है । आगे चलकर इन्होंने कल्पना, समन्वय (सिन्थेसिस) और विचार चित्र ('स्केमटा') के विश्लेषण के प्रसंग में कल्पना के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दो महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं—१ कल्पना आत्मा की श्रृंखला, किन्तु आरित्याज्य क्रिया है । और, २ कल्पना वह शक्ति है, जो उस अप्रस्तुत वस्तु को भी, जिसका गोचर प्रत्यक्ष या सवेद्य संपर्क प्राप्त नहीं है, सहजानुभूति का अंग बना देती है । तदनन्तर, कांड ने विनियोग की दृष्टि से कल्पना के दो स्वरूपों को उपस्थित किया है—पुनरुत्पादक स्वरूप और उत्पादक स्वरूप । पुनरुत्पादक कल्पना ऐन्द्रिय अथवा वस्तु-बोध-निर्भर अनुभूतिपरक सहजानुभूति ('एम्पिरिकल इण्ड्यूशन') को विम्बों में परिवर्तित करती है । कल्पना की इस विम्बविधायक प्रक्रिया में आसक्त ('एमोसियेशन') का पर्याप्त स्थान रहता है । इसलिए कांड ने कल्पना को, कुछ सीमा तक, प्रत्यक्ष का अंग भी माना है । किन्तु, कल्पना में, जैसा ऊपर कहा गया है, केवल पुनरुत्पादन की शक्ति ही नहीं रहती है, वह अपने विनियोग में बोध और प्रभावों ('मिन्स एण्ड इम्प्रेसन') का संयोजन भी वस्तुओं के विम्ब-विधान के निमित्त करती है । इसलिए पुनरुत्पादक कल्पना में प्रभावों की ग्रहण-शक्ति के अलावे सृजनक्षमता की आवश्यकता होती है, जिसे हम कल्पना की 'समन्वय-शक्ति' कह सकते हैं । हम आगे चलकर देखेंगे कि कांड की इस पुनरुत्पादक कल्पना को ही कॉलरिज ने 'प्राइमरी इमैजिनेशन' कहा है । बहुत गहराई में देखने पर दोनों के बीच कुछ दृष्टिभेद भी प्रतीत होता है । जैसे, कांड के अनुसार पुनरुत्पादक कल्पना ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष पर निर्भर अप्रतुत सहजानुभूतियों को अभिज्ञेय और समन्वय-निबन्धक विधानों में बाँध कर बोधगम्य बनाती है, किन्तु, कॉलरिज 'प्राइमरी इमैजिनेशन' को प्रत्यक्ष बोध से भिन्न कोई दूसरी शक्ति नहीं मानते हैं । उनके अनुसार 'प्राइमरी इमैजिनेशन' का क्षेत्र प्रत्यक्ष-बोध के अन्तर्गत है । अन्तर है उनके विधायकत्व में । अब कांड की उत्पादक कल्पना पर भी विचार कर लेना आवश्यक है । यह उत्पादक कल्पना एक ऐसी श्रम और आत्मनिर्भर शक्ति है, जो सहजानुभूति को विचार-चित्र बना देती है, नवोक्ति सहजानुभूतियों निराकार चिन्तन द्वारा करती है । इस प्रसंग में कांड ने विम्ब और विचार-चित्र के अन्तर को स्पष्ट

१. मैथिली डु काण्ड्स क्रिटीक ऑफ प्योर रीजन, से० जार्ज केम्प रिच, पृ० ११२, १६४, १८० ।

करने की चेष्टा की है। उनके अनुसार बिम्ब भावनाओं से वेष्टित प्रत्यक्ष है और कल्पना की अनिवार्य एवं लघुतम इकाई भी। इन्हीं इकाइयों के संयोजन अथवा समीकरण से कल्पना को अन्विति मिलती है। इसके विपरीत विचार-चित्र धारणात्मक (कन्सेप्चुअल) हुआ करता है और भावनाओं से इसका कोई सम्बन्ध नहीं रहता। सच पूछा जाय तो विचार-चित्र एक प्रकार से धारणाओं का बौद्धिक भावानयन है। इसीलिए कांट ने विचार-चित्र को 'डायग्राम्स ऑफ़ आइडियाज़' कहा है। जिस प्रकार बिम्ब कल्पना की अनिवार्य और लघुतम इकाई है, उसी प्रकार विचार-चित्र विश्लेषणात्मक या सैद्धान्तिक चिन्तन की लघुतम इकाई है। संक्षेप में, बिम्ब पुनरुत्पादक कल्पना से बनते हैं और सर्वत्र 'विविध' होते हैं, जब कि विचार-चित्र उत्पादक कल्पना से निष्पन्न होते हैं और सर्वदा 'सामान्य' रहते हैं। निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि कल्पना के प्रति कांट का सम्पूर्ण दृष्टिकोण दार्शनिक है।^१ अतः इन्होंने इस सन्दर्भ में कला-चिन्तन को कोई सुविचारित रमणीयता देने की कोशिश नहीं की है। फलस्वरूप, इनकी कल्पना, बिम्ब और विचार-चित्र सम्बन्धी मान्यताओं को हम कला के व्यापक तत्त्व-निरूपण या सिद्धान्त के रूप में स्वीकार नहीं कर सकते। उदाहरणार्थ, कला के क्षेत्र में जितने भी बिम्ब आते हैं, उनमें प्रत्यक्षीकरण के साथ ही भावोद्बलन के वहन की क्षमता अवश्य रहती है, किन्तु, कांट की दृष्टि में बिम्बों के लिए प्रत्यक्षीकरण की प्रचुरता ही अलम् है। इस तरह कांट ने कल्पना को विचारणा ('आइडियेशन') के अत्यन्त समीप ला दिया है। दूसरी बात यह है कि इन्होंने कल्पना को एक ऐसी बिम्ब-विधायक शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, जिसका मुख्य लक्षण मन को उन पदार्थों का बोध देना है, जो वस्तुतः इन्द्रियग्राह्य नहीं हैं अथवा जिनका ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष मन को नहीं मिल सगा है। किन्तु कला का कल्पना के इस इन्द्रियगतीन पक्ष से कम सम्बन्ध है और कलान्तर्गत कल्पना का विवेचन स्वप्न, छायाभास, आसन्न, प्रातीतिक चित्र (आइडियेटिक इमेजरी),^२ इत्यादि को दृष्टिगत रखकर किया जाता है। तीसरी बात यह है कि कांट ने अपूर्ण ज्ञान को विषय और विषयी के माध्यम से समझने की चेष्टा की है। इन्होंने ज्ञान को 'इदम्' के प्रति 'अहम्' की मजबूती के रूप में स्वीकार किया है। किन्तु, इन दो आधारों पर

१. E. J. Furlong जैसे कुछ अत्याधुनिक पाश्चात्य विचारकों ने भी एडम और कांट की परम्परा में प्रयुक्त कल्पना पर प्रधानतः दार्शनिक दृष्टिकोण में विचार किया है और कल्पना के प्रति सैद्धान्तिक दृष्टिकोण को निम्नलिखित उद्गार दिया है। दृष्टव्य — *Imagination by E. J. Furlong, Professor of Moral Philosophy in the University of Dublin, New York, 1961.*

२. प्रातीतिक चित्र को कांट ने 'पॉजिटिव न्यूट्रॉ' कहा है।

जब ये यथार्थ ग्रहण और नैकैतिक ग्रहण ('रियल वण्डरस्टैंडिंग' और 'मॉरल वण्डरस्टैंडिंग') के नाम से जान का दो दृक् विभाजन नहीं करके, तब इन्होंने इन दोनों के मध्य में पड़ने वाली स्थिति को, जो ऐन्द्रिय और अनीन्द्रिय—दोनों क्रियाओं का उल्लेख हो सकती है, 'कल्पना' के नाम से अभिहित कर दिया। इस तरह इनकी कल्पना यथार्थ ग्रहण और तर्कमय ग्रहण के बीच की मध्यस्थ लड़ी है, जो सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से विशेष उपयोगी नहीं है।'

उक्त आलोचना केवल फाट के ही कल्पना-निरूपण पर लागू नहीं होती, बल्कि यह तो एडिसन के पूर्ववर्ती प्रायः सभी विचारकों के कल्पना-मिथ्यात्व की सीमा है। प्लेटो के प्रयोग में भी हम इन सीमा का संकेत कर चुके हैं। हमने देखा कि कला-विम्वनता के प्रारम्भिक विचारकों ने सामान्यतः प्रतीति ('एपीयोरैन्स') और यथार्थ ('रियलिटी') के भेद को दृष्टिगत करते हुए कल्पना पर विचार किया है। इस दृष्टि से कल्पना एक ऐसी शक्ति प्रतीत होती है, जो किसी पदार्थ के संपृक्त आधार के बिना भी चित्रों का विधान कर सकती है। अर्थात् कल्पना निराधार सृजन की क्षमता है। प्लेटो ऐसे दार्शनिकों में भी गिनता है जो प्लेन गेमा की दृष्टि-रोगा रक्त थे।

प्रकृति और ललित कला है। इस क्रम में इनकी एक ध्यातव्य विशेषता यह रही कि इन्होंने कल्पना और तन्निर्मित बिम्बों का सम्बन्ध 'एसोसिएशनल साइकोलॉजी' से माना तथा कल्पना के अन्तर्भूत तत्त्वों में स्मृति और आसय को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया। साथ ही, इन्होंने कल्पना से मिलने वाले आनन्द (जो कलात्मक अनुकरण से प्राप्त आनन्द के साथ सादृश्य रखता है) के दो प्रकारों का निरूपण किया—'प्राइमरी प्लेजर' और 'सेकेंडरी प्लेजर'। इनके अनुसार कल्पना का प्राथमिक आनन्द हमें वहाँ मिलता है, जहाँ हम प्राकृतिक वस्तुओं के वास्तविक प्रत्यक्ष से साधारण अनुभूतियाँ प्राप्त करते हैं और कल्पना का द्वितीय आनन्द हमें वहाँ मिलता है, जहाँ हम प्रत्यक्षित प्राकृतिक वस्तुओं के (कलात्मक अनुकरण द्वारा प्रस्तुत किए गए) तादृश पुनः प्रत्यक्षाघायक प्रतिरूपों का अवलोकन करते हैं। इस तरह एडिसन द्वारा निरूपित कल्पना के द्वितीय आनन्द और कलात्मक अनुकरण से उपलब्ध होने वाले आनन्द में कोई विशिष्ट पार्थक्य या तात्त्विक अन्तर नहीं देख पड़ता है। हाँ, यह बात अवश्य उल्लेखनीय है कि एडिसन ने कल्पना के द्वितीय आनन्द (जिसे इन्होंने प्राथमिक आनन्द की तुलना में श्रेष्ठ स्वीकार किया है) का चाक्षुष प्रत्यक्ष, चाक्षुष सवेग और चाक्षुष बिम्ब से विशेष घनिष्ठ सम्बन्ध माना है। इस चाक्षुष सम्बन्ध की घनिष्ठता सचमुच विचारणीय है, क्योंकि किसी भी कलाकार की कल्पना की श्रेष्ठता का निर्णय कल्पना में समाविष्ट ऐन्द्रिय तत्त्वों की मात्रा से ही हो सकता है। जिस कल्पना में ऐन्द्रिय तत्त्व जितना ही अधिक होता है, वह कल्पना उतनी ही उत्कृष्ट होती है। कल्पना का जादू यही है कि सामान्यतः इन्द्रियगम्य रूप में दुःखद प्रतीत होने वाली वस्तुएँ भी कल्पना के स्पर्श में नन्दतिक सुख देने वाली बन जाती हैं। जैसे, स्विनबर्न की इस पंक्ति में—'एण्ड सोर्ड लाइक वाज द साउण्ड ऑफ द आइरन विण्ड'—तलवार और लोहा भी कलात्मक बन गए हैं। अतः एडिसन ने कल्पना की ऐन्द्रियता, विशेष कर उसके चाक्षुष पक्ष पर बल देकर चिन्तन के लिए एक समृद्ध दिशा दी है। किन्तु, निष्कर्षात्मक टिप्पणी देते हुए इतना कह देना आवश्यक है कि एडिसन ने कल्पना पर 'स्पेक्टेटर' (विशेषकर जून और जुलाई, १७१२ ई० के अंक) में जितने लेख लिखे थे, वे एक शीर्षक पर होते हुए भी फुटकर रूप में लिखे गए थे। इसलिए उनमें एकसूत्रता का ऐसा अभाव है कि इनका दृष्टिकोण यत्र-तत्र कुछ उलझ सा गया है। पुनः हम जहाँ यह कह सकते हैं कि एडिसन ने ही सर्वप्रथम कल्पना पर साहित्यिक दृष्टि से व्यवस्थित विचार किया, वहाँ हमें यह भी स्वीकार करना चाहिए कि एडिसन के कल्पना-सिद्धान्त पर हॉब्स और लॉक की उन दार्शनिक विचारणाओं का पर्याप्त प्रभाव है, जिन्हें साधारणतः 'सेन्सेशनलिज्म' के अन्तर्गत स्वीकार किया जाता है।

एडिसन के बाद कल्पना के तात्त्विक विचारको मे कॉलरिज का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। किन्तु, कॉलरिज के कुछ नमकालीनो, यथा वट्सवर्थ, ब्लेक, शैली, कीट्स आदि ने भी कल्पना पर कुछ चतुर्दृष्टियाँ प्रस्तुत की हैं।^१ इन सभी सिद्धांत चर्चा के उपरान्त हम कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त की विस्तृत विवेचना करेंगे।

ब्लेक के अनुसार सहजानुभूति-सम्पन्न अन्तर्मुख व्यक्तियों की कल्पना-शक्ति अधिक समृद्ध होती है।^२ ऐसे व्यक्तियों की अन्तर्मुख सहजानुभूति (इण्ट्रोवर्टेड इण्ट्यूशन) को ब्लेक ने 'इन्लर व्हिजन' कहा है, क्योंकि सहजानुभूति-सम्पन्न अन्तर्मुख व्यक्ति के पान वस्तु-जगत् के अलावे एक भाव-जगत् भी रहता है।^३ इस तरह ब्लेक ने कल्पना के प्रमग मे सहजानुभूतिक अन्तर्मुखीनता को अतिशय

१ सभी रोमांटिक कवि—ब्लेक, कॉलरिज, वट्सवर्थ, शैली और कीट्स—अन्व गान्ताओं में गगनान्तर गन्तों हुए भी कल्पना को मुख्यता देने में एकमत हैं। अठारवीं शताब्दि में पूर्ण कविता में कल्पना को यह महत्त्व प्राप्त नहीं था। पोप, जान्सन, ड्राइडन आदि ने अगर कल्पना का क्वचित् प्रयोग किया था, तो अत्यन्त सीमित अर्थ में। रोमांटिक युग, तरा, कल्पना के नीमाहीन स्फुरण और उसकी आत्यन्तिक स्वीकृति का काल है। पूर्ववर्ती युग मे कल्पना के बढते न्याय-भावना (जजमेण्ट) से नियन्त्रित 'कैन्सी' का स्थान मिला था। पल्लवरूप, म्कालीन कवि नवीन भाव-लोक के सृजन की अपेक्षा जागतिक परिनिर्ति और न्यस्तस्थित चिन्तन-चैतन्य को ही अधिक सवेदनशील बनाकर प्रस्तुत किया करता था। इन सब अन्व और परस्पर के उद्घाटन की अपेक्षा गोचर और अनुभूत नद्यों का विधिवत् भाग्य प्रस्तुत करने के कारण सच्चा की जगह व्याख्याना की कीटि में ही रह जाता था। उनका उद्देश्य जीवन के विगोपि गहम्यों का अनावरण अथवा मल्यार्कन न होकर जीवन के नात्वन्व परिनिर्ति वर्गों को यथागम्य सत्य पर सुन्दर बनाकर उपस्थित करना था। किन्तु, रोमांटिक कवियों ने लिए इन सब ने ऊपर कल्पना का चूषण महत्त्व था। रोमांटिक कवियों का कल्पना मे यह निष्पन्न दिशवान नमकालीन जीवन-दर्शन के उदग्र व्यक्ति-बोध का एक प्रतिपादक था। ये व्यक्तिवादी कवि कल्पना की अकृत शक्ति के ऐसे विश्वासी थे, जो इतना सिद्धांत को जीवन और जगत् की अस्वीकृति मानते थे। यह कल्पना उन्हें सृजन की अभिनव रफूति देकर स्रष्टा बना रही और उनके मृष्ट को अप्रत्यागित शक्तिवन्त। अतः इन्होंने कल्पना के सहज नवान मनोजगत् की रचना कर कविता की पारम्परिक प्रवृत्तियाँ और प्रयोगों को गुनी चुनौती दी। रोमांटिक कवियों की कल्पना के प्रति इस महत्त्व-दृष्टि के पीछे तरा-दरान की प्रभुता नात्याँ थीं और उनकी प्रवृत्तियाँ थीं।—ड रोमांटिक इमाजिनेशन, ले० सी० एम० दाउडा (द नान्म इलियट नॉटिन लेक्चर्स)।

२ दृष्टय—पोरेट्री एण्ड प्रोत्र भाव विनियम ब्लेक, नपादक, ज्योफेरी डेयनीज, नान्म, प्र० १८४८-४९।

३ ब्लेक ने एन - द विजन में—

For double the vision my eyes do see,
And a double vision is always with me
With my inward eyes, 'tis an old man grey,
With my outward, a thistle across my way

—Letter to Butts

महत्त्व दिया है। इनका तो यहाँ तक कहना है कि वस्तु-जगत् की बाह्य वस्तुएँ कल्पना-शक्ति को कुठित कर देती हैं। संभवतः इसी कारण ब्लेक और वड्सवर्थ की कल्पना-सम्बन्धी मान्यताओं में हमें अन्तर प्रतीत होता है। वड्सवर्थ ने प्रकृति को कल्पना के लिए उपकारी माना है और ब्लेक ने अपकारी, क्योंकि प्रकृति सहजानुभूतिक और वस्तुगत—दोनों प्रकार के सत्यो पर एक पर्दा डाल देती है, फलस्वरूप प्रकृति की मध्यस्थता से एक अवरोध पैदा होता है। अतः ब्लेक के अनुसार कल्पना-शक्ति की समृद्धि के लिये सहजानुभूति चाहिए, प्रकृति हमें कल्पना नहीं, कुछ प्रतीक भर दे सकती है। इस दृष्टिभेद के कारण हम पाते हैं कि जहाँ वड्सवर्थ ने कवि के लिए पर्य-वेक्षण और वर्णन ('अब्जर्वेशन एण्ड डेस्क्रिप्शन') को महत्त्वपूर्ण माना है, वहाँ ब्लेक ने केवल कल्पना ('इमाजिनेशन - द डिवाइन विजन') को। निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि ब्लेक ने कल्पना को बहुत ही वृहत् अर्थ में एक आध्यात्मिक विभावन माना है^१ और एक अनन्त सत्य के रूप में कल्पना की स्थापना की है। इस प्रकार कल्पना के प्रति ब्लेक का दृष्टिकोण पूर्णतः आत्मनिष्ठ और रहस्यात्मक है। इनके अनुसार कल्पना एक ऐसी प्रतिभा शक्ति है, जिसके सहारे मनुष्य विना तर्क और इन्द्रियबोध की सहायता के 'उस' अनन्त आध्यात्मिक सत्य तक पहुँच सकता है। अतः इन्होंने कल्पना को एक आध्यात्मिक सचेदन^२ के रूप में स्वीकार करते हुए यह माना है कि संपूर्ण प्रकृति कल्पना के अलावे और कुछ नहीं है।

अन्य रोमाण्टिक कवियों ने भी कल्पना पर अपने विचार व्यक्त किए हैं। जैसे, वड्सवर्थ ने वासना के साथ कल्पना का सम्बन्ध जोड़ते हुए कल्पना की सर्वात्मवादी व्याख्या प्रस्तुत की है, क्योंकि वड्सवर्थ के लिए सम्पूर्ण प्रकृति एक जीवित मत्ता थी। इसी प्रकार शैली ने कल्पना को एक विराट् शक्ति के रूप में ग्रहण करते हुए कल्पना के शरीन्द्रिय रूप-व्यापार की पर्याप्त व्याख्या की। कीट्स ने तो कल्पना को सत्य का हरकारा ही घोषित कर दिया। इन्होंने

१. Blake : A Psychological Study by W P Wiltcut, London, 1946, Chapter, 'The Nature of Imagination', Pages 16-22

२. ब्लेक द्वारा निरूपित कल्पना की आध्यात्मिकता को निर्दिष्ट करते हुए W B Yeats ने लिखा है—“He (William Blake) had learned from Jacob Boehme and from old alchemist writers that imagination was the first emanation of divinity, 'the body of God', ('the Divine member' and he drew the deduction, which they did not draw, that the imaginative arts were therefore the greatest of Divine revelation.”—W. B Yeats, Essays and Introductions, London, 1961, Page 112.

कल्पना ही तुलना आदम के मन से की है। इनके अनुसार कल्पना का सर्वांगीण महत्त्वपूर्ण कार्य है—सत्य का उद्घाटन। किन्तु, यहाँ हम इन सबो को चर्चा समाप्त कर कॉलरिज के कल्पना-मिथान पर विस्तृत विचार करेंगे, क्योंकि कॉलरिज ने कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं को एक नवीन दिशा दी और सर्वप्रथम, कल्पना के नैतिक बोध-पक्ष का ऐमा तात्त्विक उद्घाटन किया, जो आगे चलकर सौन्दर्यशास्त्र के लिए महत्त्वपूर्ण उत्प्रेरक सिद्ध हुआ। कॉलरिज ने यह मत व्यक्त किया कि कल्पना भावानयन की एक विधि है, जो प्रागैकिक-मूलक और संश्लेषण-प्रधान हुआ करती है। इसलिए कल्पना जीवन में चिन्तन और क्रिया के बीच एक रागात्मक आन्दोलन प्रस्तुत करती रहती है। कलाओं में यही कल्पना पञ्चवृत्ति की आश्रयगत अनुभूति को पाठक, दर्शक, श्रोता अथवा महद्बोध तक सक्रमित या प्रेरित करने का साधन और माध्यम बनती है। अतः कल्पना को कला के सर्वोपरि मूल्यों का मूल अधिकार मानना चाहिए। कॉलरिज ने यह विचार भी व्यक्त किया कि कल्पना केवल कल्पितों की स्वायत्त वस्तु नहीं है। यह तो सामान्य ज्ञान की सहचरी है। यह अज्ञान में गहव-रक्त अकल्पितों के पास भी रहती है। इस तरह कल्पना सामान्य बोधान्मक अनुभूतियों का विस्तार है। कांट ने भी कल्पना की संश्लेषण-वृत्ति में बोध की अवस्थिति को स्वीकार किया है। किन्तु, हमें देख चुके हैं कि कांट अपने चिन्तन-क्रम में कल्पना के कलात्मक पक्ष को उद्घाटित करने में कितना प्रचार असमर्थ निष्ठ हुए।

कॉलरिज का कल्पना-मिथान 'वायग्राफिया लिटरारिया' में लेखकों परित्यक्त में मिलता है, जिसे यह पता चलता है कि उनका 'प्राइमरी इमैजिनेशन' नेटाल्ड माउकॉलाजी' के अनुगत है, क्योंकि उसमें विश्लेषण नहीं संश्लेषण और अन्वेषण ही प्रधानता है। उस 'प्राइमरी इमैजिनेशन'

का सम्बन्ध सम्पूर्ण मानव-प्रत्यक्ष से है जब कि 'सेकेण्डरी इमाजिनेशन' का सम्बन्ध मनुष्य की चेतन इच्छा ('कॅन्शस विल') से है। इस प्रकार कॉलरिज ने कल्पना को मनुष्य की उस सर्वोत्कृष्ट शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, जो मनुष्य को उसकी सम्पूर्णता में क्रियमाण बना देती है। अतः हम कह सकते हैं कि कॉलरिज ने एक कलाकार-दार्शनिक की भूमिका में रहकर कल्पना की सौंदर्यशास्त्रीय और आस्तिक व्याख्या की है।

कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी प्रारम्भिक विचारणाओं पर डेविड हर्ट्ले की दार्शनिक मान्यताओं का—विशेषकर आसग-सिद्धान्त—'थ्योरी ऑव एमोसि-एशन' का प्रचुर प्रभाव है, जिसे कॉलरिज ने आगे चलकर काण्ट से प्रभावित होने के कारण लगभग छोड़ दिया। प्रारम्भ में कॉलरिज पर हर्ट्ले का यह प्रभाव इतना मुखर था कि कॉलरिज ने अपने प्रथम पुत्र का नाम भी हर्ट्ले रखा था।^१ किन्तु, कुछ काल पश्चात् जब कॉलरिज ने मनन और निदिध्यासन के सहारे दार्शनिक चिन्तन की गहराइयों में प्रवेश किया, तब इन्होंने हर्ट्ले के प्रभाव से मुक्ति पा ली। इसलिए कॉलरिज के उत्तरकालीन दार्शनिक ऊहापोह और निर्वचन में हम काण्ट, फिख्टे और शेलिंग का सीधा प्रभाव पाते हैं। कुल मिलाकर कॉलरिज अपनी उत्तरकालीन विवेचनाओं में हमारे समक्ष एक आदर्शवादी आध्यात्मिक विचारक के रूप में आते हैं।^२ यों तो काव्य, कला और कल्पना के सम्बन्ध में इनके विचार यत्र-तत्र और छिटपुट मिलते हैं, जिनमें से कुछ स्वतोव्याघात दोष से पीड़ित हैं, तथापि इनके ग्रन्थों, लेखों, भाषणों, पत्रों, इत्यादि के आधार पर एक निश्चित नन्दतिक दृष्टिकोण का संकेत मिलता है। यह अवश्य है कि तत्त्व-चिन्तन ('मेटाफिजिक्स') से अतिशय प्रभावित रहने के कारण इनके विचारों में भौतिक ऊर्जा का अभाव है, जिससे इनकी मान्यताएँ कभी-कभी अस्पष्ट प्रतीत होती हैं।

१. 'वायग्राफिया लिटरारिया', ले० कॉलरिज, सम्पादक अर्नेस्ट रीज, ले० एम० डेवेट एण्ड सन्स, लिमिटेड, लन्दन, १९३६, पृ० ६४।

२. कॉलरिज ने कल्पना के क्षेत्र को 'The holy jungle of transcendental metaphysics' कहा है। कॉलरिज की इस आध्यात्मिकता से अनेक विचारक असहमत हैं, किन्तु, असहमत होकर भी वे कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त का पूर्णतः खण्डन नहीं कर सके हैं। उदाहरणार्थ, J L Lowes ने कॉलरिज की आध्यात्मिकता के प्रति असहमति की घोषणा करके भी अपनी सम्पूर्ण पुस्तक में कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त की विवृति की है और अन्त में यह स्वीकार किया है कि ग्रन्थ लिखते समय उसके अन्तर्गमन में सर्वदा कॉलरिज का कल्पना-सिद्धान्त विराजमान रहा है।—The Road to Xandu (A Study in the Ways of Imagination) by John Livingston Lowes, second revised edition, Constable, London 1951, Page 434

कॉलरिज ने आनन्द तो (सत्य को नहीं) काव्य का आशु प्रयोजन माना है। यह आनन्द काव्य के खण्ड तथा सम्पूर्ण में एकत्र अनुस्यूत रहता है और काव्य-निष्ठ सौन्दर्य में उत्थित होता है। पुनः तत्त्व-चिन्तन से अत्यधिक प्रभावित रहने के कारण इन्होंने काव्योपलब्ध आनन्द को एक प्रकार का भौतिक आनन्द ('इण्टेलैक्चुअल प्लेजर') माना है। काव्य में इस आनन्द का आगम प्रतिवादों के समन्वय या एकीकरण ('यूनियन ऑफ़ ऑपोजिट्स') से होता है। प्रतिवादों के समन्वयन वाले निदान्त के निरूपण में कॉलरिज पर पायथागोरस के महति-निदान्त ('पायथागोरियन डॉक्ट्रिन ऑफ़ हार्मनी') का प्रभाव परिलक्षित होता है। इस तत्त्व-चिन्तक दृष्टि की प्रधानता के कारण कॉलरिज ने बुद्धिपर्यवसायी नवेग अथवा आवेग को अनियमित सवेग अथवा आवेग की तुलना में सार्वत्रिक वरिष्ठता प्रदान की है। इनके अनुसार 'कल्पना' के द्वारा ही प्रतिवादों के बीच समन्वयन या एकीकरण स्थापित किया जाता है। उक्त वाद-प्रतिवाद-समन्वय या विरोधि-समागम को स्थापित करने की क्षमता ही कल्पना की प्रकृत शक्ति है।

उपात्त निष्कर्ष के रूप में हम कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी तीन विशिष्ट गान्यताओं को उपस्थित कर सकते हैं। प्रथमतः कल्पना किसी भी निश्चित विधान में परे है। कोई वधि या कलाकार कल्पना के लिए एक निश्चित

विधान, प्रकार या स्थापत्य निरूपित नहीं कर सकता है। द्वितीयतः कल्पना में जो ऐक्य-सृजन या विरोधि-सगागम को स्थापित करने की शक्ति है, वह तर्क-निष्ठ अथवा प्रणालीबद्ध न होकर सहजानुभूतिक अन्तर्दृष्टि के अधीन है। तृतीयतः यह कल्पनान्तर्गत सहजानुभूतिक अन्तर्दृष्टि ही काव्यनिबद्ध वस्तु अथवा पात्र की अनन्वयता या विशिष्टता को व्यञ्जनागर्भ बनाती है।

उक्त मान्यताओं की वैचारिक पीठिका प्रस्तुत करते हुए कॉलरिज ने कहा है कि मनुष्य की सम्पूर्ण विचारणाओं के दो आधार हैं—एक आधार है बाह्य जगत् या आवेष्टन (जिसे कॉलरिज ने 'नेचर' की सज्ञा दी है) और दूसरा आधार है वह आत्मनिष्ठ शक्ति, जिसे कॉलरिज ने 'सैल्फ' या 'इण्टेलिजेन्स' का नाम दिया है। कल्पना का काम इन दो आधारों के बीच (कला को माध्यम के रूप में गृहीत करते हुए) विनिमयशील मध्यस्थता या दौत्य करना है। अर्थात् कल्पना इदम् और अहम्—अथवा आवेष्टन और भावक या बाह्य जगत् और आत्म-जगत् के बीच एक सहृदय दूती का कार्य करती है। इस तरह आवेष्टन से सम्बन्ध रखने के कारण ही कल्पना में ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष का महत्त्वपूर्ण योग रहता है। इसलिए कॉलरिज का 'प्राइमरी इमाजिनेशन' (प्रथम कल्पना) प्रत्यक्ष (पर्सपेक्शन) का ही नामान्तर है। अतः इसे हम प्रत्यक्ष बोधाश्रित कल्पना भी कह सकते हैं। फलस्वरूप यह निष्पन्न होता है कि कॉलरिज का 'सेकेण्डरी इमाजिनेशन' (द्वितीय कल्पना) ही 'इमाजिनेशन प्रॉपर' है। 'प्राइमरी' कल्पना तो मात्र ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से सम्बन्धित होने के कारण, मुख्यतः, विज्ञान का उपजीव्य है। अतः काव्य एवं अन्य कलाओं का सम्बन्ध कॉलरिज की 'सेकेण्डरी' कल्पना से है, क्योंकि 'प्राइमरी' कल्पना का सम्बन्ध इन्द्रियगोचर जगत् के यथातथ्य रूप अथवा प्रारम्भिक प्रभाव-सवेदनो से है, जब कि 'सेकेण्डरी' कल्पना इन्द्रिय-गोचर जगत् के प्रत्यक्षों एवं प्रभाव-सवेदनो को एक मानसिक घरातल पर विशिष्ट और सश्लिष्ट कर एक अर्थ तथा निर्वचन प्रदान करती है। इस तरह 'प्राइमरी' कल्पना प्रत्यक्ष मात्र है, जो सभी प्रकार के ज्ञान में उपस्थित रहती है। किन्तु, 'सेकेण्डरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना अपने

१ यहाँ यह ध्यातव्य है कि कॉलरिज द्वारा निर्दिष्ट 'सेकेण्डरी' कल्पना ही संस्कृत काव्यशास्त्र में निरूपित कवि-प्रतिभा है। हम काण्ट, कॉलरिज और सरकृत काव्यशास्त्र के कल्पना सम्बन्धी पारिभाषिक शब्दों की तुलना करते हुए कह सकते हैं कि काण्ट का *Productive Imagination* कॉलरिज के लिए *Primary Imagination* है और यह संस्कृत काव्यशास्त्र के सविकल्पक प्रत्यक्ष से अभिन्न है। इसी तरह काण्ट का *Aesthetic Imagination* कॉलरिज के *Secondary Imagination* से प्रभूत साम्य रखता है, जिसके अर्थ को हम संस्कृत काव्यशास्त्र की 'कवि-प्रतिभा' से व्यक्त कर सकते हैं।

मूल में उस प्रत्यक्ष को स्वीकार करने के कारण 'प्राइमरी' कल्पना से किंचित् नाम्य रहने पर भी उनमें माना (डिग्री) में भिन्न है। कॉलरिज ने आगे चलकर यह भी सिद्ध किया है कि इन दोनों कल्पनाओं की प्रक्रिया-पद्धति ('मोड ऑव ऑपरेशन') में भी अन्तर है। इस प्रकार इन दो प्रकार की कल्पनाओं के बीच कॉलरिज का पार्थक्य-निरूपण स्वतोव्याघात दोष से पीड़ित मालूम पड़ता है, क्योंकि एक ओर यह कहा गया कि 'प्राइमरी' कल्पना और 'सेकेंडरी' कल्पना के बीच 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' में पूर्ण नादृश्य है और दूसरी ओर यह कहा गया कि उक्त प्रकार की दोनों कल्पनाओं के बीच 'मोड ऑव इट्स ऑपरेशन' में एकदम अन्तर है। अतः यह प्रश्न विचारणीय हो जाता है कि 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' और 'मोड ऑव इट्स ऑपरेशन' में क्या कोई तात्त्विक अन्तर है? तनिक गहराई में जाने पर कॉलरिज के कथन में ही स्पष्ट होता है कि इनकी दृष्टि में 'प्राइमरी' कल्पना और 'सेकेंडरी' कल्पना के बीच एक स्पष्ट अन्तर है, जिसे किसी कारणवश ठीक से अभिव्यक्ति नहीं मिल सकी। अन्तर यह है कि 'सेकेंडरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना में एक ध्वसात्मक पक्ष (डिस्ट्रक्टिव साइड) रहता है, जो 'प्राइमरी' कल्पना में नहीं रहता है। इस तरह 'प्राइमरी' कल्पना में केवल निर्माण है, जब कि 'सेकेंडरी' कल्पना में कलाकार की चेतन इच्छा (कॅन्शस विल) के सहयोग से सर्वप्रथम (प्राप्त प्रत्यक्षों के बीच) ध्वस आता है, और तब उन ध्वमावशेषों के समीकरण में एक नूतन निर्माण होता है। अर्थात्, 'सेकेंडरी' कल्पना दैनन्दिन प्रत्यक्षों को तोड़कर जोड़ती है। जोड़ने के पहले यह तोड़ना या निर्माण के पहले यह ध्वस ही 'सेकेंडरी' कल्पना का विशिष्ट और विभाजक लक्षण है। निष्कर्ष यह निकला कि प्रत्यक्षों को 'तोड़ने' के कारण 'सेकेंडरी' कल्पना 'प्राइमरी' कल्पना में 'मोड ऑव ऑपरेशन' में भिन्न है और जानकर तोड़े गए प्रत्यक्षों को स्वेच्छया जोड़ने के कारण 'सेकेंडरी' कल्पना 'प्राइमरी' कल्पना में 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' में पूर्णतः समान है। यद्यपि हमें यह मानना होगा कि 'प्राइमरी' कल्पना के समान 'निर्माण' ही मूलतः 'सेकेंडरी' कल्पना का उद्देश्य है, 'ध्वस' तो उसका प्राथमिक हेतुभूत मध्यवर्ती है। 'सेकेंडरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना 'ध्वस' की डगर में गुजरकर 'निर्माण' के राजपथ पर पहुँचती है। इस 'निर्माण' में 'नवीनता से उत्पन्न रमणीयता' (चार्म ऑव न्यूनेस) रहती है। अतः 'प्राइमरी' और 'सेकेंडरी' कल्पना में इसी भेद को हम शब्दान्तर में दूसरी तरह भी व्यक्त कर सकते हैं। 'प्राइमरी' कल्पना में द्वारा हम परिचित प्रत्यक्षों के सहारे परिचित जगत् में

ही रहते हैं, जबकि 'सेकेण्डरी' कल्पना के द्वारा हम परिचित प्रत्यक्षों के सहारे किसी रमणीय अपरिचित जगत् में पहुँच जाते हैं। इस प्रकार 'प्राइमरी' कल्पना का सम्बन्ध हमारे व्यावहारिक जीवन से अधिक है और 'सेकेण्डरी' कल्पना का सम्बन्ध हमारे मानसिक अथवा चिन्तनात्मक (कॉन्टेम्प्लेटिव) जीवन से अधिक है।

तुलनात्मक दृष्टि से देखने पर ऐसा लगता है कि कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्ध विचारणाओं पर प्लेटो, प्लोटाइनस और पेटर स्टेरी के भी विचार का प्रभाव पड़ा है, यद्यपि कॉलरिज की मौलिकता पर किसी प्रकार की शका नहीं की जा सकती, क्योंकि इन्होंने कल्पना को न तो ड्राइडन की तरह 'अन्वेपण' (इन्वेन्शन) के अर्थ में लिया है, न एडिसन अथवा बर्गसां की तरह, क्रमशः मानसिक चित्र-चय अथवा 'अवास्तविक' के प्रतीति-चिन्तन के ही अर्थ में। कॉलरिज के पूर्ववर्ती विचारकों में मुरेटोरी ने भी कल्पना पर समर्थ विचार किया है,^१ किन्तु, कॉलरिज ने इनकी तुलना में नयी जमीन काटी है। कॉलरिज की सब से बड़ी विशेषता यह है कि इन्होंने कल्पना और 'फैन्सी' के पार्थक्य को युक्तियुक्त ढंग से स्वीकार किया है। हालाँकि इनका यह पार्थक्य-निरूपण प्रोफेसर लोस जैसे विद्वानों को मान्य नहीं है।^२ इनकी उक्त मान्यता से असहमति रखने वाले विचारकों, जैसे लोस या स्वरक्रीम्बी का यह मत है कि 'फैन्सी' और कल्पना में कोई तात्त्विक भेद नहीं, केवल मात्रा-भेद है, जो विवक्षित सवेग की शक्ति और गुणात्मकता के न्यूनाधिक्य पर निर्भर करता है। अर्थात् 'फैन्सी' कल्पना का ही एक 'अलीक प्रयोग' है। एफ० आर० लीविस ने भी कॉलरिज द्वारा प्रस्तुत किए गए कल्पना और फैन्सी के पार्थक्य-निरूपण को कुछ अस्पष्ट माना है। इनका कहना है कि कॉलरिज ने सिद्धान्ततः जिस पार्थक्य को निरूपित किया है, उसे वे व्यावहारिक विनियोग नहीं दे सके हैं।^३

१. 'कॉलरिज आन इमाजिनेशन', ले० आइ० ए० रिचर्ड्स, केगन पॉल, लन्दन, १९३४, पृ० २६-३१।

२. द रोड टु खण्डू (Xandu), ले० प्रो० लिविंग्स्टन लोस, पृ० १०३।

३. 'द इम्पॉटेन्स ऑव स्क्रुटिनी', एडिटेड बाय एरिक वेगट्ले, जार्ज डब्ल्यू स्टेवार्ट, पब्लिशर, इन्ज० न्यूयॉर्क, १९४८, पृ० ८१। फिर भी अनेक आधुनिक विचारक कॉलरिज द्वारा स्थापित कल्पना और फैन्सी के पार्थक्य को स्पष्टरूपेण स्वीकार करते हैं। उदाहरणार्थ, डा० देवराज ने (कॉलरिज के निर्दिष्ट सकेतों को ग्रहण करते हुए) फैन्सी और कल्पना के अन्तर को इस प्रकार उपस्थित किया है—“हमारे मत में वैचित्र्यमूलक या खामखयाली कल्पना (फैन्सी) तथा यथार्थ कल्पना (इमाजिनेशन) का अन्तर इस प्रकार है। जहाँ द्वितीय कोटि की कल्पना (इमाजिनेशन) बाह्य अथवा आन्तरिक वास्तविकता का पुनर्गठन स्वयं यथार्थ के नियमों के अनुसार करती है, वहाँ प्रथम कोटि की कल्पना (फैन्सी) यथार्थ के तत्त्वों को

कौती और कल्पना पर हम आगे चलकर विस्तार से विचार करेंगे, अतः इस चर्चा को अभी यहाँ समाप्त कर देना उचित है। कॉलरिज ने कल्पना-सिद्धान्त को स्पष्टता के साथ समझने के लिए हमें वस्तु और भावक के भावात्मक एकीकरण, जिसे कॉलरिज ने 'ओलेनेन्स ऑव एन ऑब्जेक्ट विद ए सब्जेक्ट' कहा है, पर भी विचार कर लेना चाहिए। यह भावात्मक एकीकरण बहुलाश में भावक, द्रष्टा या प्रमाता की उस गहिका शक्ति पर निर्भर करता है, जिसका कार्य दृश्य वस्तु के छिपे अर्थ-बोध ('इनर सेन्स') को स्वीकार करना है। इस अर्थ-बोध को ग्रहण करने के पूर्व भावक को तीन-चार प्रकार की मन स्थितियों में गुजरना पड़ता है—प्रथम सन्निकर्ष का संवेदन-सुप्त, प्राप्त संवेदनो अथवा प्रभावो का मानसिक प्रसार, प्राप्त मानसिक विम्वो का किसी धारणा अथवा विचारणा में संयोग, इत्यादि। इतनी विभिन्न मन-स्थितियों में गुजरने की अनिवार्य आवश्यकता के कारण ही विभिन्न व्यक्तियों में निहित अर्थ-बोध को ग्रहण करने की अनग-अलग क्षमता रहती है। कॉलरिज ने कल्पना के प्रसंग में उस घनीभूत भावात्मक अर्थ बोध को वरीयता प्रदान की है, जो प्रमाता और प्रमेय के पार्थक्य को मिटाकर दोनों को एक कर देता है।^१ इस तरह कॉलरिज उन आत्मनिष्ठ विचारको की कीर्ति में आते हैं, जो बाह्य वस्तु को भी दृष्टा की आत्म-चेतना का प्रक्षेपण आरोपण या विस्तार माना करते हैं।

अब कॉलरिज की कल्पना-संबन्धी मान्यताओं को हम यथासंभव संक्षेप में इस प्रकार रख सकते हैं—कल्पना ज्ञान (सभी प्रकार के ज्ञान) के लिये एक ग्राह्यक, अपरिहार्य और प्राथमिक तत्त्व है। कोई भी ज्ञान अपने प्राथमिक रूप में कल्पना में मुक्त नहीं हो सकता। अतः कल्पना पर आश्रित कलाकार के कार्य-कलाप सामान्य जनो की मानसिक दैनन्दिनी या कार्यों की तुलना में निरक्षर नहीं है। जिस तरह सामान्य जीवन में वस्तुओं का प्रत्यक्ष हमें भाव-मन्त्रित करता है, उसी तरह कवि भी उन्हीं वस्तु-प्रत्यक्षों में संचालित होकर वस्तु-जगत् या अपनी परिवृत्ति का स्थूल ज्ञान प्राप्त करता है। अतः लोगो की यह गारगा भ्रान्त है कि कवि कल्पना जैसी किसी विलक्षण उन्मादना के

अन्तर्गत चरित्र-रचना में प्रवृत्ति कर पाते हैं। डॉन्टाय का उक्त विचार उल्लेखनीय है, "व कि 'अनिफैरैला' वैचित्र्यमूलक कल्पना (फैली) की।"^२—मार्टिन का 'आर्सेनल ऑफ़ डिमिशन', ले० डॉ० देवगज, प्रकाशन ब्यूरो, उत्तरप्रदेश, १९५७, पृ० २३१।

१ इस प्रसंग में अनेक आलोचक कॉलरिज के ऊपर शेरिंग का निषिद्ध प्रमाण प्रस्तुत करते हैं।—विट्ठली क्रिस्टिन्सन : प गार्ड हिस्ट्री, ले० विन्डियन के० विन्नेन्ट पब्लिशिंग हाउस, पब्लिशिंग हाउस ऑफ़ अल्फ्रेड ए० नॉक, न्यूयार्क, १९५६, पृ० २४४।

कल्पना

वशीभूत होने के कारण एक विलक्षण प्राणी होता है और वह आजीवन अनेक विभ्रमों तथा भ्रान्तियों का शिकार रहता है। किन्तु, वास्तविकता यह है कि जीवन और जगत् का सामान्य, वास्तविक और प्राथमिक ज्ञान ही कलाकार की कल्पना के लिए आधारशिला का काम करता है। अतः कल्पना की उपस्थिति के कारण काव्य को जीवन से दूर या पृथक् नहीं मानना चाहिए। सारांश यह है कि दैनिक जीवन के समान वस्तु-प्रत्यक्ष का मानसिक विस्तार ही कवि की कल्पना है। यह सूत्र कॉलरिज की कल्पना-सबधी समग्र मान्यताओं की रीढ़ है। उसी सूत्र के आधार पर कॉलरिज ने यह सिद्ध किया है कि जीवन तथा जगत् के प्रति मनुष्य की सभी सचेत प्रत्यर्थताओं और प्रत्यक्ष में कल्पना की सर्वव्यापी और सार्वत्रिक उपस्थिति रहती है। अतः कविता की अवमानना करना या कल्पना को ठुकराना जीवन-जगत् के दैनन्दिन वस्तु-प्रत्यक्षों की उपेक्षा करना है और कल्पना के द्वारा हमें अपने अनुभूति-प्रवण जीवन में जो एक प्रकार का सागीतिक आनन्द-बोध ('सेन्स आव म्यूजिकल डिलाइट') मिलता है, उससे अपने को वंचित करना है। संभवतः, वस्तु-प्रत्यक्षों के बीच कल्पना की इसी सार्वत्रिक विद्यमानता के कारण कॉलरिज ने कल्पना को प्राइमरी एजेण्ट आव ऑल पर्सेप्शन कहा है।^१

कॉलरिज के बाद भी अनेक आलोचकों और चिन्तकों ने कल्पना पर विचार किया है, जिनमें रस्किन, फ्रायड, युंग, ब्रैंडले और आइ० ए० रिचर्ड्स उल्लेखनीय हैं, किन्तु हम इनकी अलग-अलग चर्चा न कर (कारण, यह हमारी प्रयोजन-सिद्धि के लिए आवश्यक नहीं है) इनकी कल्पना-सबधी मान्यताओं के समवेत रूप को संक्षेप में प्रस्तुत करेंगे।

आधुनिक कला-विचारकों ने कल्पना के साथ अनुभूति पर विशेष बल दिया है। इनकी दृष्टि में अनुभूति-वेष्टित कल्पना ही वरेण्य होती है। दूसरी बात यह है कि आधुनिक कला-चिन्तकों, जैसे आइ० ए० रिचर्ड्स इत्यादि ने मनोवैज्ञानिक दृष्टि को प्राथमिकता देते हुए कल्पना के ऐन्द्रिय बोध को विशेष महत्त्व दिया है। तीसरे, आधुनिक विचारक विम्वविधान का सम्पूर्ण श्रेय कल्पना को देते हैं। चौथी बात यह कि इनकी दृष्टि से भाषा और अभिव्यक्ति

१. सभी प्रत्यक्षों (पर्सेप्शन) में कल्पना की इस सार्वत्रिक विद्यमानता के प्रति क्राइस्ट ने भी ऐसी ही धारणा व्यक्त की है।—'सेप्टिसिज्म (Scepticism) एण्ड पोयेट्री', ले० डी० जी० जेम्स, जार्ज एलेन एण्ड अन्विन, लन्दन, १९६०, पृ० ३३-३४। साथ ही, प्रत्यक्ष (पर्सेप्शन) की दार्शनिक विवेचना के लिए द्रष्टव्य—'द फेनोमेनोलॉजी ऑव माइण्ड', ले० जी० डब्ल्यू एफ० हीगेल, अनुवादक, जे० बी० बैली (Baillie), जार्ज एलेन एण्ड अन्विन, लन्दन, १९५५, में (पर्सेप्शन) शीर्षक निबन्ध, पृ० १६२-१७८।

की जितनी वागीकियाँ हैं, सभी कल्पना के फल हैं। कल्पना के ही सहारे कवि भाषा और शब्दों में नए अर्थ भरता है। अतः इन विचारकों के दृष्टिकोण से सहमत होकर सोचने पर भारतीय काव्यशास्त्र में बहुधा विचारित वाग्-वैदग्ध्य, यक्रोक्ति, चमत्कार सृष्टि इत्यादि इस कल्पना के ही परिणाम सिद्ध होते हैं। उन प्रकार आधुनिक विचारक कथोक्त अथवा उत्पाद्य प्रसंगों के निर्माण से लेकर त्रिम्ब-विमान, प्रतीक-चयन और रूपक-सृष्टि तक में कल्पना को ही जीवस्थान देते हैं।^१

इस क्रम में हिन्दी के आधुनिक आलोचकों के कल्पना-विवेचन पर विचार कर लेना उचित प्रतीत होता है, क्योंकि इनमें से अधिकांश ने पाश्चात्य, विशेषकर आग्ल विचारकों का ही अनुगमन किया है। हाँ, शुक्ल जी ऐसे एकाध मनीषी हैं, जिन्होंने पश्चिम की बातों को ज्यों का त्यों नहीं रख दिया, बल्कि उन्हें पचाकर और समीकृत कर अपने मौलिक चिन्तन के महयोग से एक नया रूप भी दिया। यो, श्यामसुन्दरदास जी ने भी कल्पना पर विचार किया है, किन्तु, इनका चिन्तन गल्प के उदाहरण-जैमा है और उसे अभिव्यक्त करने की भाषा-शैली अशाम्भीय है। इन्होंने कल्पना का स्वरूप स्पष्ट करते हुए लिखा है—“दार्शनिकों ने सब प्रकार के ज्ञान की पाँच अवस्थाएँ मानी हैं परिज्ञान, स्मरण, कल्पना विचार और महज्ज्ञान। सबसे पहले हमें वास्तव पदार्थों का ज्ञान अपनी ज्ञानेन्द्रियों के द्वारा होता है। जब हम किसी मनुष्य के सामने जाते हैं, तब हमारे नेत्रों के द्वारा उसका प्रतिबिम्ब हमारे मन पर पड़ता है। इस प्रकार के ज्ञान को परिज्ञान कहते हैं। यदि हमने उस मनुष्य को ध्यान में देखा है, तो पीछे से आवश्यकता पड़ने पर स्मरण-शक्ति की महामता से उस मनुष्य के रूपादि का कुछ व्यान कर सकते हैं।^२ मान लीजिये कि उक्त मनुष्य एक अगरेज है। हमने एक सन्यासी को भी देखा है और हमें उस सन्यासी के रूप, आकार तथा उसके वस्त्रों के रंग का स्मरण है। अब हम चाहें तो अपने मन में उस अगरेज का सूट-बूट छीनकर उस सन्यासी का गेरुआ वस्त्र पहना सकते हैं और तब हमारी मानसिक दृष्टि के सामने एक अगरेज सन्यासी का चित्र उपस्थित हो जाता है। मन की एक

१. “प्रोवेनान और मीनिंग इन टु वर्ड्स इन इन्टेरेफ एन इमाजिनेटिव प्रोग्रेस।”—
‘फॉरमिज ऑन इमाजिनेशन’, पृष्ठ १० १० रिचर्ड्स, पृष्ठ ८६।

२. कुछ आधुनिक विचारक कल्पना को एक ऐसी सन्नाहक शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं, जिसके द्वारा सामान्य अनुभव और लोक-मूल की भांगु सिद्ध होती है। न्यायशास्त्र के सिद्ध द्रष्टव्य—‘विद्वान्-जन्म इन ए मिट’ (मेकगट्ट सागर) से० चार्ल्स नार्मन, मैथिलियन पृष्ठ ४००, सन्दर्भ, १९४६ में नमूना ‘रिदटिव इमाजिनेशन’ शीर्षक निबन्ध, पृष्ठ ७१-८७।

विशेष क्रिया से स्मरण-शक्ति द्वारा सचित अनुभवों को विभक्त कर और फिर उनके पृथक्-पृथक् भागों को इच्छानुसार जोड़कर हमारे मन ने एक नवीन व्यक्ति की रचना कर ली, जिसका अस्तित्व बाह्य-जगत् में नहीं है। मन की इस क्रिया को कल्पना कहते हैं।^१ निश्चय ही, कल्पना के स्वरूप का यह स्पष्टीकरण अव्याप्तिग्रस्त है, क्योंकि उक्त उदाहरणशील विश्लेषण में जो कुछ कहा गया है, वह कल्पना की एक-दो खण्डवृत्ति है (जैसे—परस्थापन या सयोगीकरण) कल्पना का समग्र रूप नहीं। पुनः श्यामसुन्दरदास जी ने 'साहित्यालोचन' के अन्तर्गत 'कवि-कल्पना' शीर्षक उपखण्ड में जहाँ कल्पना के महत्त्व, कल्पना की सत्यता, कल्पना-शक्ति से सौन्दर्यलालसा के उद्दीपन, कल्पना और प्रकृति तथा कल्पना में ज्ञान के समजन, इत्यादि पर विचार किया है, वहाँ चिन्ता से अधिक लेखक का कवित्व ही फूट पड़ा है।^२ अतः श्यामसुन्दरदास जी के विवेचन से हमें कल्पना के विचार-विश्लेषण के निमित्त कोई तात्त्विक प्रकाश नहीं मिलता है।

यह तात्त्विक प्रकाश हिन्दी आलोचकों के बीच शुक्ल जी के कल्पना-निरूपण से सर्वाधिक मिल पाता है। अतः यहाँ हम शुक्ल जी के कल्पना-सिद्धान्त पर तनिक विस्तार में विचार करने की चेष्टा करेंगे। शुक्ल जी के अनुसार काव्य का सारा रूप-विवान कल्पना पर निर्भर रहता है। इस कल्पना का आविर्भाव प्रकृति तथा मन के पारस्परिक संबंधों से होता है।^३ किन्तु,

१. मन और कल्पना के सम्बन्ध में भारतीय दार्शनिकों की दृष्टि से आज और नया विचार-विमर्श का अपेक्षा है। जब त्रिगुणात्मक मन में निसर्ग-चर्चल गुणों का न्यूनाधिक्य होता है, तब कल्पना की अनेक भूमिकाओं का आविर्भाव होता है। अतः मन सम्बन्धी भारतीय ज्ञान के विशिष्ट अभ्येताओं को चाहिए कि वे मन और कल्पना की सापेक्षता पर विस्तृत विचार करें, जिससे यह स्पष्ट हो जाय कि विभिन्न प्रत्यक्ष-वृत्तियों—प्रमाण, विपर्यय, विकल्प, निद्रा, स्मृति इत्यादि के आधार पर निरूपित मन के विभिन्न प्रकारों—क्षिप्त, मूढ, विक्षिप्त, एकाग्र और निरुद्ध—से तथा मधुमती, मधुप्रतीका, विशोका, संस्कारशेषा, इत्यादि मन की विभिन्न अवस्थाओं से कल्पना का क्या सम्बन्ध है।

२. दो-तीन उदाहरण देखिए :—क. “विज्ञान में जो बुद्धि है, दर्शन में जो दृष्टि है, वही कविता में कल्पना है।” ख. “कल्पना सत्य होनी चाहिए और यह सत्य की साधना बड़ी ही दुस्तुभ्य है। प्रकृति की विस्तृत, दुर्गम निधि से सत्य कल्पना के रत्न चुन लेना और चुनकर कविता में इस भाँति सजा देना कि वह लोक-हृदय का द्वार बन जाय, साधारण कवियों का काम नहीं है।” ग. ससार के कवियों ने अपनी प्रतिभा की स्वतंत्र गति से मनुष्य की भिन्न-भिन्न रुचि के लिए सामग्री एकत्र की है और भाँति-भाँति से उसकी सौन्दर्य-लालसा को उद्दीप्त किया है तथा उसकी कल्पना शक्ति को वास्तविक जीवन का अलंकार बना दिया है।”—साहित्यालोचन, ले० श्यामसुन्दरदास, इण्डियन प्रेस, प्रयाग, सन् २००८, पृष्ठ १०३-१०५।

३. “इमाजिनेशन कन्स फ्रॉम द माइण्डस् रेस्पॉन्स टु नेचर।”—‘कॉलरिज ऑन इमाजिनेशन’, आइ० ए० रिचर्ड्स, पृ० १२७।

शुक्ल जी ने उन परिप्रेक्ष्यों के अलावे कल्पना पर रस-वृष्टि से भी विचार किया कि रसनिष्पत्ति में कल्पना का योग क्या है, क्योंकि ये आमूलचूल रसवादी थे। उन्होंने 'काव्य में रहस्यवाद' शीर्षक निबंध में लिखा है—“विलासती साहित्य में कल्पना की धूम देखकर कुछ लोग कहते हैं कि ‘वाक्य रसात्मक काव्यम्’ में कल्पना-पक्ष बिल्कुल छूट गया है। पर जो लोग रस-पद्धति को जानते हैं, वे आधुनिक मनोविज्ञान द्वारा निरूपित भाव के स्वरूप से भी परिचित हैं। यह एक वृत्ति-चक्र है, जिसमें अन्तर्गत प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा, गति या प्रकृति और योग-धर्म आते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि काव्य के सम्पूर्ण विभाव और अनुभाव कल्पना द्वारा ही योजित होते हैं। दूसरी ध्यातव्य बात यह है कि शुक्ल जी ने काव्य के उपादानों में भाव को छोड़कर शेष सभी को कल्पना की सीमा में अन्तर्गत माना है। किन्तु, एक अवस्था में इन दोनों—भाव और कल्पना—का भी समीकरण होता है। इसे संकेतित करते हुए शुक्ल जी ने लिखा है कि रसकाल में दोनों (भाव और कल्पना) का युगपत् अन्योन्याश्रित व्यापार होता है।¹ तदन्तर, इन्होंने कल्पना के दो मुख्य प्रकारों का निरूपण किया है—विधायक कल्पना और ग्राहक कल्पना। अनुभाव और विभाव दोनों पक्षों के विधान के लिए भी और मम्यक् ग्रहण के लिए भी कल्पना-शक्ति अपेक्षित है। विधान के लिए कवि में ‘विधायक कल्पना’ अपेक्षित होती है और मम्यक् ग्रहण के लिए पाठक या श्रोता में ‘ग्राहक कल्पना।’² आगे इन्होंने कवि और पाठक की कल्पना के मात्रा-भेद और स्वरूप-भेद को स्पष्ट करते हुए लिखा है, “श्रोता या पाठक में यह सहृदयता या भावुनता अधिक अपेक्षित होती है, कल्पना-श्रिया कम। कवि की विधायक कल्पना रस की तैयार सामग्री उनके नामने रस देती है।

हैं कि कल्पना और भावुकता कवि के लिए दोनों अनिवार्य है। भावुक जब कल्पना-सम्पन्न और भाषा पर अधिकार रखनेवाला होता है, तभी कवि होता है।^१

शुक्ल जी की कल्पना-मंघी मुख्य मान्यताओं को हम निम्नलिखित खण्डों में विभक्त कर उपस्थित कर सकते हैं :—

क. शुक्ल जी ने काव्योचित कल्पना के लिए वासना का योग अनिवार्य माना है। “वासना की सहकारिणी होकर जब कल्पना काम करती है, तभी वह काव्योचित कल्पना होती है। वासना-कल्पना के सहयोग से भावों के विषय भी प्रत्यक्ष किए जाते हैं और भाव भी व्यक्त किए जाते हैं। सच्चे काव्य में प्रत्यक्षीकरण के लिए इन दोनों का संयोग परम आवश्यक है।”^२

ख. शुक्ल जी के अनुसार कल्पना का प्रधान कर्मक्षेत्र रस का आधार खड़ा करनेवाला विभावन-व्यापार है। इन्होंने स्पष्ट लिखा है कि “रस का आधार खड़ा करनेवाला जो विभावन-व्यापार है, कल्पना का प्रधान कर्मक्षेत्र वही है।”^३

ग. शुक्ल जी की दृष्टि में कल्पना के महत्त्व का प्रमुख कारण यह है कि “काव्य शब्द-व्यापार है। वह शब्द-संकेतो के द्वारा ही अतस् में वस्तुओं और व्यापारों का मूर्तविधान करने का प्रयत्न करता है। अतः जहाँ तक काव्य की प्रक्रिया का संबंध है, वहाँ तक रूप और व्यापार कल्पित ही होते हैं। कवि जिन वस्तुओं और व्यापारों का वर्णन करने बैठता है, वे उस समय उसके सामने नहीं होते, कल्पना में ही होते हैं। पाठक या श्रोता अपनी कल्पना द्वारा ही उनका मानस साक्षात्कार करके उनके आलम्बन से अनेक प्रकार के रसानुभव करता है।”^४

घ. शुक्ल जी ने काव्यान्तर्गत रूप-विधान के तीन प्रकार माने हैं (प्रत्यक्ष रूप-विधान, स्मृत रूप-विधान और संभावित या कल्पित रूप-विधान), किन्तु इन्होंने ‘कल्पित रूप-विधान’ के अन्तर्गत ही कल्पना पर मुख्यतः विचार किया है। इनके अनुसार इस कल्पित रूप-विधान के दो प्रकार हैं—प्रस्तुत रूप-विधान और अप्रस्तुत रूप-विधान।^५ यह प्रस्तुत रूप-विधान प्राचीन आचार्यों का

१. चिन्तामणि, भाग २, पृ० १०४।

२. रसमीमांसा, ले० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ६०-६१, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सवत् २००६।

३. रसमीमांसा, ले० रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सवत् २००६, पृ० १०५।

४. वही, पृ० २६३।

५. वही, पृ० ३०१।

विभाव पक्ष ही है, जिसके अन्तर्गत आलम्बन और उद्दीपन—दोनों आते हैं। गन शुक्ल जी ने भारतीय काव्य-दृष्टि के प्रस्तोता की भूमिका में आकर भी तन्मय रूप-विधान पर विचार किया है।^१ संभवतः भारतीय काव्य-दृष्टि के प्रति आग्रह रगने के कारण ही शुक्ल जी ने पाश्चात्य विचारकों की तरह उत्पना या सवधि केवल काव्य के बोध-पक्ष से नहीं माना है, बल्कि उसके भाव-पक्ष में भी।^२

च. शुक्ल जी के अनुसार कल्पना के गण्य कार्य ये हैं—काव्यवस्तु का रूप-विधान करना, अनुभाव कहे जाने वाले व्यापारों और चेष्टाओं का संयोजन करना, अप्रस्तुतों की योजना करना तथा लक्षणा और व्यञ्जना की सहायता में भाषा-शैली को अधिक व्यञ्जक एवं मार्मिक बनाना। इस प्रकार शुक्ल जी की दृष्टि में कल्पना समावयवों का निर्माण और अप्रस्तुतों की योजना कर भावोत्पत्ति तथा रस-मन्त्र में सहायता पहुँचाती है।

छ. निष्कर्षात्मक बात यह है कि कल्पना के प्रति शुक्ल जी का दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठ है। इसलिये हम उनकी उत्पना-सवधि विचारणाओं में प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरवता पाते हैं। इन्होंने इस प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरवता की विवृति करने का किया है कि “प्रत्यक्ष रूप-विधान के उपादान से ही कल्पित रूप-विधान होता है। जन्मान्वय अपने मन में स्पष्ट रूप-विधान नहीं कर सकते। जिन प्रकार प्रत्यक्ष अनुभूति से क्लानुभूति को पदम अलग कहने की चाल योग्य में चली, उसी प्रकार प्रत्यक्ष रूप-विधान में कल्पित रूप-विधान का अग्रवृत्त घोषित करने की रुढ़ि प्रतिष्ठित हुई। ‘कल्पना’ की एक निराली दुनिया कही जाने लगी और कवि लोग दूसरी नृष्टि बनाने वाले विश्वामित्र हुए। पर थोड़ा विचार करने पर यह उक्ति वस्तुनिष्ठ ही ठहरती है। सारे वर्ण और मार्गी रूप-नेत्राँ, जिनमें कल्पित मूर्तिविधान होता है, बाह्य-जगत के प्रत्यक्ष योग में प्राप्त हुई हैं।^३ ऐसी दशा में यह कहना कि प्रत्यक्ष रूप-विधान में कवि के

कल्पना

काल्पनिक रूपविधान का कोई संबन्ध नहीं, बात बनाना ही माना जायगा ।^१

इस तरह प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरकता पर अधिक बल देने का अर्थ यह है कि शुक्ल जी कल्पना का आधार इन्द्रिय-बोध को मानते हैं । फलस्वरूप, पश्चिम के जिन विचारकों ने इन्द्रिय-बोध से परे कल्पना का स्वतंत्र अस्तित्व माना है, शुक्ल जी ने उनका खण्डन किया है ।^२ अतः स्पष्ट है कि इन्होंने कल्पना पर लौकिकता, इन्द्रियबोध और प्रत्यक्ष की दृष्टि से ही विचार किया है ।^३

हिन्दी आलोचना में, प्रायः, कल्पना-संबन्धी सिद्धान्तों को लेकर आचार्य शुक्ल की तुलना एडिसन के साथ की जाती है और इन दोनों के बीच कुछ साम्य तथा कुछ वैषम्य को ढूँढा जाता है । डा० रामविलास शर्मा ने इन दोनों की कल्पना-सम्बन्धी मान्यताओं के अन्तर को निरूपित करते हुए लिखा है कि “शुक्ल जी दो तरह का रूप-विधान बतलाते हैं । एक तो प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुओं का ज्यों का त्यों प्रतिबिम्ब होता है, दूसरा इनके आधार पर खड़ा किया हुआ नया वस्तु व्यापार-विधान होता है । पहला रूप-विधान स्मृति है, दूसरा कल्पना । एडिसन ने स्मृति को भी कल्पना का नाम दिया है । शुक्ल जी ने वह स्थापना अमान्य ठहरा दी है । इसके सिवा प्रत्यक्ष या स्मरण द्वारा जागरित वास्तविक अनुभूति भी विशेष दशाओं में रसानुभूति की कोटि में आ सकती है—यह स्थापना एडिसन के चिन्तन से बहुत दूर है ।”^४ किन्तु, इसका यह आशय नहीं है कि एडिसन और शुक्ल जी में केवल मतभेद या वैषम्य ही है । डा० रामविलास शर्मा भी स्वीकार करते हैं कि शुक्ल जी अंग्रेजी आलो-

१. रसमीमासा, ले० रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, संवत् २००६, पृ० २६६-३०० ।

२. शुक्ल जी के इस खण्डन के सम्बन्ध में डा० रामविलास शर्मा का कहना है कि “उनका (शुक्ल जी का) प्रत्यक्ष विरोध क्रोचे जैसे भाववादियों से है, अप्रत्यक्ष विरोध कॉलरिज जैसे भाववादियों से भी है, जिन्होंने कल्पना को शाश्वत और निरपेक्ष चेतना का पर्याय मान लिया था और मनुष्य की व्यावहारिक कल्पना को उसी परम चेतना का अंश मान लिया था ।” —आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और हिन्दी आलोचना, ले० डा० रामविलास शर्मा, विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, संवत् २०१२, पृ० २४८ ।

३. “शुक्ल जी कल्पना का आधार लौकिक मानते हैं । उनकी दृष्टि से ससार-सागर की रूप-तरंगों से ही कल्पना का निर्माण होता है । इसीलिए उन्होंने कल्पना की लोकोत्तर, अलौकिक अथवा इलहामी व्याख्या का खण्डन किया है ।” —आचार्य शुक्ल के समीक्षा सिद्धान्त, ले० डा० रामलालसिंह, संवत् २०१५, वाराणसी, पृ० २६२ ।

४. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और हिन्दी आलोचना—ले० डा० रामविलास शर्मा, विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, संवत् २०१२, पृ० २४६ ।

जो के बीच एडिस्त ने ही गर्वाधिक निकट पड़ते हैं', यद्यपि यह निकटता पृथक् जी की नीमा नहीं बन गयी। कारण, कल्पना से सम्बन्धित जिस प्रश्न का कोई समाधान एडिस्त नहीं दे सके थे, शुक्ल जी ने एक तीक्ष्ण-धी समीक्षक की तरह उसका भी हल निकाला। इन्होंने कल्पना का सम्बन्ध भावानुभूति से जोड़ा और उसे रम-मिद्वान्त के आलोक में एक नयी परिणति दी।

शुक्ल जी की इन चर्चा को समाप्त करने के पूर्व यह कह देना आवश्यक है कि शुक्ल जी हिन्दी आलोचना में कल्पना के पारम्भिक विचारक थे। अतः कल्पना की सीमा रेखाओं के निर्धारण और उसके सामान्य स्वरूप के विश्लेषण में ही इनकी पर्याप्त शक्ति व्यय हो गई, फलस्वरूप कल्पना के विविध भेद यथवा प्रकारों के निर्धारण पर इनकी सम्यक् दृष्टि नहीं पड़ सकी। सम्भवतः पृथक् जी इसके प्रति नचेष्ट भी नहीं हो सके थे। इसलिए कल्पना सम्बन्धी उनकी सम्पूर्ण विचारणाओं में कल्पना के साथ विशेषण की तरह प्रयुक्त कुछ जन्मी की ही प्रहार-बोमक रूप में ग्रहण कर सन्तोष मान लेना पड़ता है। पुनः, ऐसे विशेषण भी प्रकार-निर्धारण की दृष्टि से हमें बहुत दूर ले जाने में अक्षम हैं। विधायक कल्पना और ग्राहक कल्पना, जो कल्पना के स्थूलतम भेद हैं, के अलावे शुक्ल जी ने केवल स्मृत्याभास कल्पना और अनुमानाश्रित प्रत्यभिज्ञानरूपा कल्पना का पुनः-पुनः उल्लेख किया है, और एकाध बार मावयक कल्पना तथा विभाव-विधायक कल्पना का भी। इस तरह इनकी विचारणाओं का अधिकांश सम्बन्ध कराना के स्वरूप-पदा से ही है। दूसरी घ्यातव्य बात यह है कि इन्होंने कल्पना पर केवल काव्य (उसमें भी विशेषकर कविता) की दृष्टि से विचार किया है, सम्पूर्ण ललित कलाओं के विस्तृत मन्दर्भ में नहीं। अतः कल्पना की ललित कला का एक प्रमुख तत्त्व मानकर उसके गौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन प्रस्तुत करते समय हमें शुक्ल जी के कल्पना-मिद्वान्त में आंशिक प्रकाश ही मिल पाता है।

है, जिसके सहारे वह तथ्यों और तर्कों का आश्रय लिए बिना ही कुछ काल के लिए अनेक अनिश्चयो, रहस्यमय इलहामो और सन्देहों के बीच रम सकता है। सचमुच, 'फैसी' ऐसे दूरस्थ और असहज विम्बो या वस्तुओं को एक समीकरण अथवा संयोजन में लायी है, जिनमें धर्म-साम्य, गुण-साम्य या रूप-साम्य की दृष्टि से अनुकूलना या पारस्पर्य का अंश अत्यन्त कम रहता है। अतः 'फैसी' को एक प्रकार से 'जवस्टापोजीशन ऑव अनरिलेटेड ऑब्जेक्ट्स' भी कहा जाता है। साथ ही 'फैसी' से निर्मित विम्बो में प्रायः तर्क और इच्छा शक्ति ('च्चायस एण्ड विल') की प्रधानता रहती है, किन्तु, यह विनियोजित तर्कशक्ति अत्यन्त अन्तर्मुख और कौतुकपूर्ण होती है। दूसरी ओर कल्पना एक ऐसी सृष्टि है, जिसमें अनेक विम्बों का समीकरण नहीं होता, बल्कि एक विम्ब ही प्रधान रहकर अनेक सम्बद्ध विम्बों की सृष्टि करता है। अर्थात्, कल्पना द्वारा निर्मित विम्ब-विधान में अनेकता का वैविध्य नहीं, उसकी अन्तरंग एकता यानी साम्य की प्रधानता रहती है। कल्पना द्वारा निर्मित विम्ब-विधान की दूसरी विशेषता यह है कि उसमें स्मृति का अंश, अतः वस्तु-बोध अवश्य विद्यमान रहता है। तीसरी विशेषता यह है कि कल्पना से बने विम्ब 'फैसी' में निर्मित विम्बों की तरह खाका (डाइग्राम) मात्र नहीं होते, बल्कि भावाक्षिप्त या भावनाविष्ट ('रिचली टोन्ड विद फीलिंग) हुआ करते हैं। चौथी विशेषता यह है कि कल्पना मानव-मन की अनेक स्थितियों को चेतना के 'एक क्षण' में केन्द्रित और मूर्तिमान कर देती है। इसलिए कल्पना अपनी उड़ान में भी केन्द्रगामीता को नहीं भूलती है। अतः मूर्तिविधान^१, केन्द्रगामी संयोजन^२ और

१. आलोचना में व्यावहारिक ढंग से 'फैसी' की विवृति के लिए द्रष्टव्य—'जॉन कीट्स'स 'फैसी', ले० जे० आर० काल्डवेल, कार्नेल यूनिवर्सिटी प्रेस १९५५।

२. कॉलरिज ने कल्पना को 'एम्प्लान्टिक पादर' कहा है। 'एम्प्लान्टिक' शब्द 'eisenoplasj' में बना है, जिसका अर्थ होता है 'को आटुनेशन' अर्थात् एकीकरण—'द फ्रैक्लटी टेंट फॉर्न्स द मेनी इन द वन।' इसलिए विरोधि-समागम (रिकॉन्सिलियेशन ऑव अपोजिट्स) को भी कल्पना का एक गुण माना जाता है। वस्तुतः कल्पना दो या अनेक दूरस्थ वस्तुओं के बीच स्याम गुद्धि के सहारे अथवा अनायास ही नारिथक ऐग्य स्थापित कर देनेवाला एक विचित्र मध्यमशील जादूगरी शक्ति है।

३. कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं में दो शब्दों—'कौऑटुनेटिंग फ्रैक्लटी' और 'प्लीसिलेशन' की आदृष्टिमूलक प्रधानता है। ये दोनों शब्द कॉलरिज के द्वारा विनिष्ट और पारिभाषिक अर्थ में प्रयुक्त किये गए हैं। कॉलरिज के इन दोनों विनिष्ट और पारिभाषिक शब्दों पर फ्रैंक वॉर्नो ने एक बड़ी अच्छी टिप्पणी दी है—"*Coleridge's terminology for the imagination—as Mr. M H Abrams, who has made a thorough study of it, points out,—is biological in favour. The imagination 'assimilates'. it is the 'co-ordinating faculty'—this*

नमीकरण, कॉलरिज के अनुसार, कल्पना के विभाजक तत्त्व हैं। फलस्वरूप कल्पना के बिम्ब जहाँ उद्भूते, विशिष्ट और आशु होते हैं, वहाँ 'फैसी' के बिम्ब स्थिर और चावचिक्य में भरे होते हैं। पुनः कल्पना में दो तत्त्वों की आत्यन्तिक आवश्यकता रहती है—भावना एवं स्मृति की। किन्तु, 'फैसी' में स्मृति का अंग नगण्य रहता है और भावना रहती भी है, तो आवेशयुक्त एवं तत्पर नहीं, शिथिल और निर्वल। इसलिए 'फैसी' सर्वत्र नन्दितक बोध की निम्न शक्तियाँ में सम्बन्धित रहती है। इसमें लावण्य रहता है और यह अधिक से अधिक रजक अथवा 'मुन्दर' की कोटि तक पहुँच सकती है, किन्तु, इससे कभी भी 'उदात्त' की नृष्टि नहीं हो सकती। तदनन्तर, 'फैसी' में वस्तुबोध नहीं के बराबर रहता है। इसे ही (कल्पना को नहीं) हम प्लेटो की 'फेण्टेसिया' कह सकते हैं, जिसे उन्होंने नृत्य का वितोम माना था। उस प्रकार वस्तुबोध की रमी के माय ही 'फैसी' में स्थिरता, निश्चय तथा देश-काल के बन्धनों का अभाव रहता है। इनके अलावे कल्पना में बोध के माय प्रतिबोध भी रहता है, जब कि 'फैसी' में केवल बोध। 'बोध' का अर्थ होता है इन्द्रियों के माध्यम से प्राप्त होने वाला वस्तु-विषय का ज्ञान तथा 'प्रतिबोध' का अर्थ होता है, वस्तु-विषय का वह ज्ञान जो आत्मा को इन्द्रियों की सहायता में नहीं, बुद्धि की वृत्तियों के माध्यम से प्राप्त होता है। इसीलिए 'केनोपनिषद्' में कहा गया है—'प्रतिबोध विदित मतममृतत्वं हि विन्दते।' सारांश यह है कि 'फैसी' में केवल अव्यवस्थित उडनशीलता रहती है बौद्धिक सन्तुलन नहीं।

किन्तु कुछ विचारक, जिनमें हॉल्स प्रमुख है, 'फैसी' और 'इमाजिनेशन' (कल्पना)—दोनों शब्दों को पर्यायवाची मानते हैं। हॉल्स का कथन है कि 'फैसी' भी कल्पना की तरह मध्यस्थतात्मक है, इसलिए यह दोनों परस्पर भिन्न नहीं हैं। इसी तरह ड्राइडेन ने भी 'फैसी' और कल्पना में कोई विशेष अन्तर नहीं माना है। ड्राइडेन की 'फैसी' को कॉलरिज के 'इमाजिनेशन' का पर्याय मानते हैं। 'कॉलरिज' ने 'फैसी' को उग देशकाल-मुक्त स्मृति के रूप

term refers to what is now called 'symbiosis'. It 'generates and produces a form of its own' 'It is astonishing', says Mr Abrams, 'how much of Coleridge's critical writing is couched in terms that are metaphorical for art and literal for a plant, if Plato's dialectic is a wilderness of mirrors, Coleridge's is a very jungle of vegetation'—*Romantic Image*, Frank Kermode, London, 1957, Page 93

१. 'नो, नप', इन्द्रिय-भाषा नालुना, नपट-१, नो नोम नालुना, नपन
२. ५२२, ५४७८

कल्पना

मे स्वीकार किया है, जिसमें व्यक्ति का यथेच्छाचार साहचर्य या आसंग के तत्त्वों में प्रधान रहता है। अतः 'फैंसी' काव्योपयुक्त नहीं होती है और कल्पना की अपेक्षा हीन कोटि की होती है।^१ किन्तु, ड्राइडेन ने 'फैंसी' को ही काव्योपयुक्त कल्पना के रूप में स्वीकार किया है, 'इमाजिनेशन' तो इतना अनगढ़, वन्य और अनियंत्रित होता है कि उससे काव्य की रचना नहीं हो सकती। इतना ही नहीं, ड्राइडेन के अनुसार 'फैंसी' से ही काव्य को जीवित मस्पर्श प्राप्त होता है।

वेल्स्टर ने कल्पना और 'फैंसी' को एक ही सृजनात्मक शक्ति के दो भिन्न प्रयोगों के रूप में स्वीकार किया है। किन्तु, ड्राइडेन के विपरीत इनके अनुसार कल्पना 'फैंसी' की तुलना में एक उच्च स्तर की शक्ति है।^२ वड्सवर्थ ने भी कल्पना और 'फैंसी' के भेद को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। ईन्होंने 'टु द स्काइलार्क' शीर्षक कविता को 'फैंसी' का उदाहरण माना है और 'टु द कक्कू' शीर्षक कविता को कल्पना का; किन्तु, बात स्पष्ट नहीं हो सकी है। मेरी दृष्टि से यह बात तभी स्पष्ट हो सकेगी, जब हम कल्पना और 'फैंसी' के अन्य दो समानवर्ती तत्त्वों—'हेल्यूमिनेशन' और 'विट' से इनका पार्यवय समझ लेंगे।

सामान्य जन को कभी-कभी कल्पना और प्रतीति-भ्रम (हेल्यूमिनेशन) के अन्तर को समझने में कठिनाई हो जाती है। मौके-बेमौके प्रतीति-भ्रम ने

१. टी० ई० ह्युम ने भी 'फैंसी' के सम्बन्ध में ऐसा ही मत व्यक्त किया है। ईन्होंने 'फैंसी' के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“When the analogy has not enough connection with the thing described to be quite parallel with it, where it overlays the thing it described and there is a certain excess, there you have the play of fancy—that I grant is inferior to imagination.”—*T. E. Hulme, Speculations, Routledge and Kegan Paul, London, Pages 137-138.* प्रसिद्ध दार्शनिक हीगेल ने भी कल्पना को 'creative' और 'फैंसी' को 'passive' मानते हुए यह धारणा व्यक्त की है कि कल्पना 'फैंसी' की तुलना में श्रेष्ठ है और वह कलाकार की सर्वात्प्रेष्ठ शक्ति (the most conspicuous faculty) है।—*Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Osmaston, London, 1920, Page 381*

२. वेल्स्टर ने अपनी व्याख्या को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“Imagination is the higher exercise of the two, and has strong emotion as its activating and formative cause, whilst fancy moves on a lighter wing, it is governed by laws of association which are more remote, and sometimes arbitrary or capricious.”

गुजरनेवाले शंली इत्यादि जैसे कवियों की कहानी भी इस कठिनाई को कठिनतर बना देती है। किन्तु, कल्पना और प्रतीति-भ्रम का अन्तर बहुत ही स्पष्ट है। प्रतीति-भ्रम को बाह्य प्रतीति^१ भी कहते हैं। इसका सचेत यह है कि जब कल्पना-प्रभुत प्रिय मानसिक न रहकर नेत्रों के समक्ष वस्तु-प्रत्यक्ष बन जाय, तब उसे प्रतीति-भ्रम कहते हैं। जैसे, नाखून भरे चार पाँव, क्षीण कटि और वयाल का मानसिक अंकन 'सिंह' की कल्पना है, किन्तु, कमरे में बैठे-बैठे 'निह दौडा जो। जान गयी, रे बाप।' कहते हुए मिर पर पर रत्नकर भाग छडा होना प्रतीति-भ्रम है।^२

उसी तरह कल्पना और 'फैन्सी' के सन्दर्भ में प्रायः 'विट' की चर्चा की जाती है और यह माना जाना है कि कल्पना तथा 'फैन्सी' में 'विट' का तत्त्व अवश्य रहता है। हमें इतनी बात मान्य है कि 'विट' में भी एकाधिक दूरवर्ती वस्तुओं में नादृश्य, निकटता या औपम्यमूलकता की स्थापना की जाती है, किन्तु, 'विट' में उचितवक्रता, अचरेत्र और प्रत्युत्पन्न-मत्तित्व की प्रधानता रहती है। 'विट' के कई व्याख्याताओं, जैसे ड्राइडन इत्यादि ने 'विट' को कल्पना के समान ही एक तात्त्वोपयुक्त प्रकृष्ट शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, लेकिन भेरी दृष्टि में 'विट' का नाम्य 'फैन्सी' में ही स्थापित किया जा सकता है, कल्पना के साथ 'विट' की तुलना का कोई प्रश्न ही नहीं उठना चाहिये।

इस अल्प पृष्ठिका के उपरान्त अब हम कल्पना और 'फैन्सी' के पार्थक्य-निर्माण में प्रयुक्त होंगे तथा कॉलरिज की एतद्भववित मान्यताओं को अपन विश्लेषण की आधार-शिला के रूप में ग्रहण करेंगे। जैसा कि हम पहले भी उल्लेख कर चुके हैं, कॉलरिज के अनुसार 'फैन्सी' एक प्रकार की ऐसी आत्मग-निर्भर स्मृति है, जो देश-काल की वारणा एवं नियंत्रण-भ्रम से मुक्त होने के साथ ही इच्छा और अभीप्सा (विल एण्ड च्वायम) से सजोवित होती है। इस तरह 'फैन्सी' को हम 'मूडो रमाजिनेशन' कह सकते हैं। 'फैन्सी' की दूसरी विशेषता यह है कि इसमें किसी स्पष्ट-दृष्टि या वैयक्तिक रुचि के आधार पर दो या दो से अधिक ऐसे अदृश विम्बों का संयोजन या सम्मिलन रहता है, जो स्वभावतया परस्पर कोई सम्बन्ध नहीं रखते हैं। 'फैन्सी' की इस विशेषता और कल्पना की वरीयता के प्रति कॉलरिज बहुत सचेत थे। मगमत, इमीलिये इत्यादि

१. ग्योयनेन का भी मत है—“hallucinations are essentially the same thing as images, only pushed to a fuller degree of sensuousness”—Creative Mind, C Spearman, Page 139.

२. 'Exteriorite'.

कल्पना का 'आइजेनोप्लासी'^१ से सम्बन्ध दिखाते समय 'कैटोप्टिक'^२ या 'मैटोप्टिक' 'फैण्टेसी' से 'आइजेनोप्लासी' के पार्थक्य को स्पष्टतया सूचित कर दिया है। पुन यह भी विचारणीय है कि 'फैन्सी' के संयोजन में केवल 'संग्रह' रहता है, जबकि कल्पना के संयोजन में 'मिश्रण' की अधिकता तथा इस 'मिश्रण' के सहारे किसी नवीन 'सृजन' की आकांक्षा रहती है। इसलिये 'फैन्सी' में स्मृति-निर्भर उपादानों का एक बहुरंगी वैविध्य रहता है।

इस प्रकार कॉलरिज ने कल्पना और 'फैन्सी' में एक निश्चित पार्थक्य माना है।^३ इन्होंने इन दोनों की, क्रमशः, 'डेलिरियम' और 'मैनिया' से तुलना की है। विस्तार से सोचने पर ऐसा लगता है कि कल्पना में विभिन्न पदार्थों, उपमानों, प्रतिकृतियों, धारणाओं का एक ऐसा विलयनशील सम्मिश्रण अथवा संयोजन रहता है, जिसमें सभी अपना पृथक्-पृथक् अस्तित्व खोकर प्रमाणक रस की तरह मिल जाते हैं और अयुतसिद्धावयव बनकर सर्वथा एक नूतन सृजन का रूप धारण कर लेते हैं। किन्तु, 'फैन्सी' में आयोजित विभिन्न सदृश प्रतिकृतियाँ, धारणाएँ, पदार्थ अथवा उपमान एक स्थान पर इकट्ठे तो होते हैं परन्तु सभी अपना विलग-विलग अस्तित्व सुरक्षित रखते हैं तथा नूतन सृजन के बदले किसी चमत्कारपूर्ण सभावना की विस्मित छटा भर पैदा करते हैं। अतः कल्पना में जहाँ विलयन और सृजन की प्रधानता होती है, वहाँ 'फैन्सी' में संग्राहकता और सभावना मात्र रहती है। फलस्वरूप, कविगण जहाँ वस्तु-चित्रण अथवा मानसमूर्त्ताभिधान के सन्दर्भ में उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, उदाहरण, सभावना, विशेषकोन्मीलित या रूपक का भंडान बाँधते हैं, वहाँ कल्पना में अधिक वे 'फैन्सी' का ही सहारा लिया करते हैं। हम कुछ उदाहरणों के द्वारा 'फैन्सी' को पर्याप्त यथातथ्य के साथ समझने की चेष्टा करेंगे। गोस्वामी तुलसीदास ने 'रामचरितमानस' में विवाह-प्रसंग के अन्तर्गत दो स्थिति-चित्रों को मानसमूर्त्ताभिधान के रूप में उपस्थित किया है—

१. Eisenoplasmy,

२. Relating to reflection

३. "Repeated meditations led me first to suspect,—(and a more intimate analysis of the human faculties, their appropriate marks, functions and effects matured my conjecture into full conviction)—that fancy and imagination were two distinct and widely different faculties, instead of being, according to the general belief, either two names with one meaning, or, at furthest, the lower and higher degree of one and the same power"—*Biographia Literaria*, London, 1939, Page 45.

सोहत जनु जुग जलज सनाला
ससिहि सभीत देत जयमाला ।

और

अमिय पराग जलज भरि नीके
ससिहि भूष अहि लोभ अमी के ।

पहले चित्र में सीता राम को जयमाल पहना रही हैं और दूसरे चित्र में राम सीता को मन्दिर दे रहे हैं । इन दोनों स्थिति-चित्रों को प्रस्तुत करने में महा-कवि ने 'फैंसी' का ही सहारा लिया है, क्योंकि प्रथम चित्र में आए हुए सनाल जलज और शशि केवल एकत्र ही हो सके हैं, नदात्म और तद्रूप नहीं । पुन दूसरे चित्र में आए हुए जलज, शशि और अहि एकत्र होकर भी अपनी पृथक्ता नहीं खो सके हैं । वास्तविक जगत् में भी कमल, चाँद और साँप का कोई निकट सम्बन्ध नहीं रहने से इन पक्तियों को पढ़ने के उपरान्त हमारे मन में केवल एक 'सभावना' जगती है । इसी तरह 'कामायनी' में प्रसाद जी ने जहाँ श्रद्धा की दृष्टि-रज्जु मूर्ति को शब्दों के द्वारा उरेहने की चेष्टा की है, वहाँ 'फैंसी' का ही सहारा लिया गया है—

नील परिधान बीच सुकुमार
खुल रहा मृदुल अवलिता भ्रंग
सिला हो ज्यो विजली का फूल
मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ।^१

क्योंकि इन पक्तियों में भी मानसमूर्ति-भिधान के क्रम में आए हुए मेघ और वन एवं विजली और फूल एक जगह एकत्र भर हो सके हैं, परस्पर विलीन नहीं हो सके हैं । उन्हें पढ़ने के बाद गहदय-चित्त में एक दूरदर्शी सभावना अवश्य जगती है कि यदि विजली का फूल हो, तो वह कितना सुन्दर होगा । इसी प्रकार प्रसाद जी ने आँसू में भी एक अनामा सुन्दरी की लावण्यमयी तनिमा की अनन्वयता को व्यक्त करने के लिए 'फैंसी' का सहारा लिया है—

चचला स्नान कर आवे
चन्द्रिका पर्य मे जैसी
उत पावन तन की शोभा
आलोक मधुर थी ऐसी ।^२

भना, चचना और चन्द्रिका में समागम कैसा । चचला के रहने पर चन्द्रिका की छटा मानी और चन्द्रिका के रहने पर चचला कभी कौंध नहीं मानी ।

१. कामायनी, ले० जगन्नाथ प्रसाद, भारती मण्डल, प्रयाग, स्वतः २००८, पृ० ४३ ।

२. आँसू—ले० जगन्नाथ प्रसाद, भारती मण्डल, प्रयाग, पृ० २६ ।

अतः यहाँ शोभा की संपूर्ण अनन्वयता एक असाधारण 'सभावना' से व्यक्त की गई है, जो 'फैसी' का विभाजक लक्षण है। इस तरह 'फैसी' में दो या दो से अधिक असदृश तथा लोक-जीवन में पर्याप्त पार्थक्य रखने वाली धारणाओं, प्रतिकृतियों अथवा वस्तुओं को एकत्र या सगृहीत कर एक 'सभावना' का संकेत किया जाता है, न कि इनके प्रपाणक रसवत् मिश्रण से कोई नवीन सृजन। कॉलरिज ने 'फैसी' की विवृति में जो उदाहरण प्रस्तुत किया है—

फुल जेण्टली नाउ शी टेक्स हिम बाय द हैण्ड,
ए लिली प्रिजण्ड एन ए गोल^१ आव स्नो,
आँर आइवरी इन एन अलवास्टर बैण्ड;
सो ह्वाइट ए फ्रेण्ड एनगट्स सो ह्वाइट ए फो।

(वेनस एण्ड एडोनिस)

उससे भी इसी धारणा का समर्थन होता है। यहाँ एडोनिस तथा वेनस के हाथों की श्वेतिमा-सुकोमलता के मानसमूर्त्ताभिधान के लिए क्रमशः, 'लिली' और 'गोल आँव स्नो' अथवा 'आइवरी' या 'अलवास्टर बैण्ड' को प्रस्तुत किया गया है। किन्तु, यहाँ ये सारी चीजें इकट्ठी भर हो सकी हैं, कारण, 'लिली' और 'स्नो' अथवा 'आइवरी' और 'अलवास्टर' जैसे मिस्री (मिस्र देश का) श्वेत-पाषाण को परस्पर क्या लेना-देना है। अतः ऐसे असदृश पदार्थों के एकत्रीकरण से कवि हमारे सामने एक चमत्कारपूर्ण सभावना भर पैदा कर सका है। किन्तु, (ठीक इसके विपरीत) जहाँ प्रसाद ने श्रद्धा और मनु के पाणिग्रहण (हाथ मिलाने) का वर्णन प्रस्तुत किया है, वहाँ हमें कल्पना का सुन्दर विनियोग मिलता है—

जलदागम भारत से कम्पित,
पल्लव सदृश हथेली,
श्रद्धा की धीरे से मनु ने
अपने कर में ले ली।^१

कारण, यहाँ श्रद्धा के कोमल करो का दृश्य-विधान प्रस्तुत करने के लिए कवि ने असदृश पदार्थों के एकत्रीकरण से कोई चमत्कारपूर्ण सभावना नहीं पैदा की है, बल्कि बरसाती हवा से हिलते हुए कोमल पल्लव (जो हमारे लिए अत्यन्त सुपरिचित है) का एक साधारणीकरण-सुलभ उपमान खड़ा किया है। इतना ही नहीं, यदि रसशास्त्र की भाषा में कहें तो कवि ने 'जलदागम' और 'कम्पित'

१. Goal.

२. कामायनी, ले० जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डल, प्रयाग, संवत् २००६, पृ० १७७।

के सहारे त्रमश, प्रस्वेद और कम्प मात्विक का भी संचेत कर दिया है। इस तरह जहाँ कवि दूर की केड़ी चुने बिना, ऊँहा को छोड़कर सौन्दर्य-बोध से उपेन अभिप्रायपूर्ण उपमान खड़ा कर दे, वहाँ कल्पना का प्रयोग समझना चाहिए।

‘कैसी’ की उद्धान में अथवा ‘कैसी’ के अन्तर्गत सभावनाओं के विधान में नोकविश्रुत कथा-तद्धियाँ और गतानुगत विश्वास भी पर्याप्त योग देते हैं। जैसे, ‘रामचरितमानस’ से उपरि-उद्धृत द्वितीय स्थिति-चित्र में शिव के मस्तक पर विराजने वाले चाँद और उनके गले में राजने वाले अहिभूषण की पीराणिक धारणा ने पृष्ठभूमि का काम किया है। इसी तरह ‘पर्वत भी उठने हैं’—ऐसी नोक-प्रचलित भारतीय धारणा ने अधोलिखित पक्तियों में पन्त की ‘कैसी’ की नितनी अच्छी तरह उकसा दिया है—

उड़ गया, अचानक, लो भूधर

फडका अपार पारद के पर।

रच शेष रह गये हैं निर्भर।

है दूद पड़ा भू पर अम्बर।*

जाना, ‘भूधर’ और ‘पर’ (उसमें भी पारद के पर) में कौन-सा समीपी सम्बन्ध है? यह ‘कैसी’ का ही रुमाल है कि इतने दूरस्थ पदार्थों और गुणों को एकत्र कर एक चमत्कारपूर्ण सभावना पैदा कर दी है। इस प्रसंग में हमें यह याद रखना है कि कविता ही नहीं, गल्प (विशेषकर तिलस्मी-ऐयारी से सम्बन्धित और ‘डिटैक्टिव’ रचनाओं) में भी ‘कैसी’ का पर्याप्त उपयोग होता है।

किन्तु, उक्त उदाहरणों के द्वारा ‘कैसी’ को निरूपित करने का यह आशय नहीं है कि ‘कैसी’ और कल्पना में कोई अरि-भाव अथवा व्यतिरेकी सम्बन्ध है। कहीं-कहीं कल्पना-विधान में भी ‘कैसी’ का योग स्वीकार किया जाता है। जैसे, भार-वि की निम्नलिखित पक्तियों की उत्तरवर्त्तिनी कल्पना का प्रभाव-पक्ष ‘कैसी’ पर निर्भर है—

सवाता भुहुरनिलेन नीयमाने दिव्यस्त्रीजघन वराशुके विवृत्तिम् । *

पर्यंत्यत्पुष्पमणिमेषलांशु जाल सञ्जज्ञे श्रुतकमिवान्तरौपमवौ ॥*

पर्यात् गतिशील पवन ने (भर्जुन को तपोभ्रष्ट करने के लिए इन्द्रप्रेषित) दृष्टिरजना मुरवालाओं के जघनच्छादी वस्त्रों को विमुग्ध कामी पुरुष की तरह बार-बार हटा दिया—यहाँ तक विमुग्ध कल्पना है। किन्तु, भारवि जहाँ

१. आधुनिक कवि, ले० मुनियानन्दन पन्त, हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, छटा संस्करण, पृ० १३।

२. किराणावृत्तीदम्, सुप्तम संगं, रत्नोद-रत्ना, १४।

त्रिवसनाश्री की सहायता में यह कह सकते हैं कि जघनच्छादी वस्त्रों के हट जाने पर भी उन सुग्गालाश्री की रत्नजटित मेखलाश्री से विकीर्ण किरण-समूह ने उनकी पृथुल जाँघों को लहेंगे (साया) की तरह ढँक लिया (जिससे वे नग्न न होने पाईं), वहाँ 'फैसी' है। कारण, यहाँ भावुकता को योग देने के लिए वह हल्की बुद्धि खड़ी है (क्योंकि प्रकाशाधिवय से दृष्टि का अवरोध होता है), जिसने कल्पना को हृदय से बाहर कर दिया है। और, यह जानी हुई बात है कि 'फैसी' बुद्धि के व्यायाम से हृदय के बाहर पहुँचाई हुई कल्पना है। इस प्रकार ऐसे अनेकों उदाहरण मिलते हैं, जिनसे यह सिद्ध होता है कि कहीं-कहीं कल्पना-विद्वान में भी 'फैसी' का योग स्वीकार किया जाता है और अधिकांश रचनाएँ इस योग से चमत्कारपूर्ण हो जाती हैं। किन्तु, हमें इस महत्त्वपूर्ण बात को स्वीकार कर लेना है कि काव्य एवं अन्य ललित कलाश्री के नन्दतिक बोध की दृष्टि से 'फैसी' की तुलना में कल्पना का निर्विवाद ऊँचा स्थान है। परम्परा से ही 'फैसी' की तुलना में कल्पना को अधिक ऊँचा स्थान दिया गया है। विशेषकर, एडिसन ने कल्पना के साथ जो नई अर्थवत्ता जोड़ दी, उससे इस शब्द ('इमाजिनेशन'—कल्पना) का अर्थ-गौरव और भी बढ़ गया। किन्तु, अठारवीं शताब्दी के प्रारम्भ में जब साहित्यिक विचारणाश्री के क्षेत्र में आसन्न सिद्धान्त (थ्योरी ऑफ एसोसियेशन) की घूम मच गई, तब कल्पना की वरीयता कुछ सदिग्ध मानी जाने लगी और कभी-कभी तो यह कहा जाने लगा कि लालित्य, सृजनक्षमता तथा चमत्कृत मानसिक सन्दर्भ की दृष्टि से 'फैसी' ही कल्पना की अपेक्षा श्रेष्ठ है।^१ फिर भी अठारहवीं शताब्दी के समाप्त होते-होते कॉलरिज प्रभृति तात्त्विक दृष्टि के विचारकों ने यह स्पष्ट कर दिया कि कल्पना 'फैसी' की अपेक्षा एक श्रेष्ठ सृजनक्षम मानसिक शक्ति है।^१ हमने भी पिछले पृष्ठों में जो विवेचन प्रस्तुत किया है, उसके आधार पर यही मान्यता

१. कॉलरिज ने 'फैसी' के चार विशिष्ट लक्षण या गुण बतलाए हैं :—क. 'फैसी' वह शक्ति है, जिसके द्वारा मूलतः असदृश विम्बों को किसी आशिक सादृश्य के आधार पर एकत्र किया जाता है। ख. 'फैसी' द्वारा योजित (परस्पर असदृश) विम्ब एकत्र होने पर भी उतना ही पारस्परिक पार्थक्य रखते हैं, जितना कि अलग-अलग रहने पर। ग. 'फैसी' द्वारा योजित विम्बों का एकत्रीकरण भी कवि-प्रतिभा के नवन उन्मेष, सूक्ष्म और आकस्मिक संयोग पर निर्भर करता है। तथा घ. विम्बों के इस एकत्रीकरण या संग्रह में कवि की उस इच्छा-रुचि की प्रधानता रहती है, जो मूलतः कवि के सेन्द्रिय प्रत्यक्षों तथा चयनशील आसनों पर अवलम्बित रहती है।

२. 'लिटरी क्रिटिसिज़्म : ए शार्ट हिस्ट्री', विलियम के० विन्सेट एण्ड क्लीन्थ बुवर्स, न्यूयॉर्क, १९५६ में पृ० ३८६ पर उद्धृत।

३. 'मेय्टिसिज़्म एण्ड पोयेट्री', ले० डी० जी० जेम्स, जॉर्ज एलेन एण्ड अनविन, लन्दन, १९६०, पृ० ४८-४९।

सिद्ध होती है। अतः निष्कर्ष रूप में हम कहना चाहेंगे कि ललित कलाओं के लिए तात्त्विक एवं सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से कल्पना 'फैसी' की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण और हितावह है, साथ ही नन्दतिक बोव को जगाने में अधिक समर्थ भी।

कल्पना और 'फैसी' पर विचार करने के बाद अब हम कल्पना और स्मृति पर विचार करेंगे, क्योंकि अपने पूर्ववर्ती विवेचनों में हमने कल्पना के सन्दर्भ में अनेकों बार स्मृति का उल्लेख किया है। स्मृति और कल्पना में इतनी समता तथा निकटता है कि विचारकों ने कल्पना को स्मृति का ही एक विकसित रूप कहा है। बात यह है कि कल्पना और स्मृति—दोनों का आधार प्रत्यक्ष ज्ञान है। स्मृति प्रत्यक्ष ज्ञान द्वारा प्राप्त अनुभव को चेतना के समक्ष सुरक्षित रखती है और कल्पना उन अनुभूत विषयों का स्वेच्छानुसार पुनर्निर्माण करती है। अतः कल्पना में सदैव स्मृति का योग रहता है। हिन्दी के आलोचकों में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कल्पना के सन्दर्भ में स्मृति पर व्यवस्थित विचार किया है। इन्होंने स्मृति के दो भेद किए हैं—विशुद्ध स्मृति और प्रत्यक्षाश्रित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान। यह प्रत्यभिज्ञान एक प्रकार की मिश्रित स्मृति है, जिसमें प्रत्यक्ष भी अल्पांश में विद्यमान रहता है। शुक्ल जी की मान्यता है कि इसमें रस-संचार की प्रचुर क्षमता होती है। इन्होंने स्मृति के आधार पर कल्पना की एक नूतन कोटि निरूपित की है—'स्मृत्याभास कल्पना'। इसका उपयोग ऐतिहासिक नाटकों अथवा उपन्यासों में होता है।^१ यह स्मृत्याभास कल्पना कभी-कभी आन्त गद्य या ऐतिहासिक विश्वासों पर भी निर्भर रहती है। इस कल्पना की एक तीसरी उपकोटि होती है, जो स्मृति और अनुमान के मिश्रण में पैदा होती है। इस तरह शुक्ल जी ने स्मृति और कल्पना पर व्यवस्थित ढंग में विचार किया है तथा दोनों का अन्तर का निरूपण किया है। कल्पना को एक प्रकार का मानसिक रूप-विधान मानते हुए इन्होंने लिखा है कि "मन के भीतर रूप-विधान दो तरह का होता है। या तो यह कभी प्रत्यक्ष^२ देखी हुई वस्तुओं का जो या त्यों प्रतिगम्य होता है अथवा प्रत्यक्ष देखे हुए पदार्थों के

१ आधुनिक आन्त उपन्यासों में कल्पना के प्रयोग पर John McCormick ने विस्तृत वाच दिया है। प्रत्यक्ष—Catastrophe and Imagination by John McCormick, Longmans, Green & Co, London, 1957.

२ यहाँ ज्ञानार्थ है कि शुक्ल जी ने 'प्रत्यक्ष' को विस्तृत अर्थ में प्रयुक्त किया है, जिसमें चाक्षुष सन्निकर्ष के अर्थ में नहीं। इन्होंने 'प्रत्यक्ष' की अर्थप्रतिपात्ति को निर्दिष्ट करते हुए लिखा है कि "प्रत्यक्ष ने कलागत अभिप्राय केवल चाक्षुष ज्ञान से नहीं है। रूप-गन्ध के भीतर गन्ध, रस, रस और स्पर्श भी समन्वित लेना चाहिए। वस्तु-व्यापार-वर्णन में अन्तर्गत ये विषय भी ग्राह्य होते हैं।"—सम्मानान्ता, ले० रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, नवम्बर २००६, पृष्ठ २६०।

कल्पना

रूप, रंग, गति आदि के आधार पर खड़ा किया हुआ नया वस्तु-व्यापार-विधान । प्रथम प्रकार की आभ्यन्तर रूप-प्रतीति स्मृति कहलाती है और द्वितीय प्रकार की रूप-योजना या मूर्तिविधान को कल्पना कहते हैं ।^१ शुक्ल जी से भी आगे बढ़कर कुछ विद्वानों ने यह माना है कि दुर्बल स्मृति द्वारा प्रसूत कल्पना से निर्मित बिम्ब भी निर्बल होते हैं । इसलिए कलाकार की स्मृति सामान्य जन की अपेक्षा अधिक सशक्त होती है । इतना ही नहीं, कलाकार अपनी स्मृति को कलात्मक पूर्णता के लिए, जाने अथवा अनजाने, विशेष ढंग से दीक्षित एवं अनुशासित करता है ।

इस अल्प चर्चा से ही स्पष्ट है कि कल्पना के सन्दर्भ में स्मृति और प्रत्यभिज्ञा का कितना महत्त्व है । अतः यहाँ हम स्मृति और प्रत्यभिज्ञा पर तनिक विस्तार में विचार करने की चेष्टा करेंगे ।

स्मृति मूलतः ज्ञान का एक अंश है । स्मृति और अनुभव दोनों ही ज्ञान से सम्बन्धित हैं—‘ज्ञातविषयम् ज्ञानम् स्मृति । अनुभवो नाम स्मृति व्यतिरिक्तं ज्ञानम् ।’ अर्थात् ज्ञातविषयक ज्ञान को स्मृति और उससे इतर अर्थात् अज्ञात विषयक ज्ञान को अनुभव कहते हैं । यह ज्ञातविषयक ज्ञान भी दो प्रकार का होता है, जिनमें एक को स्मृति और दूसरे को प्रत्यभिज्ञा कहते हैं । किसी वस्तु के गोचर प्रत्यक्ष से अथवा उस प्रत्यक्षज ज्ञान से हमारी आत्मा में एक सस्कार उत्पन्न होता है । यहाँ यह बात लक्ष्य करने योग्य है कि प्रत्यक्षीकृत वस्तु का ज्ञान तो स्थिर नहीं रहता है, किन्तु तत्प्रसूत सस्कार सतत विद्यमान रहता है । यह सस्कार जब कालान्तर में किसी कारण से उद्बुद्ध होता है, तब इन्द्रियादि की बाह्य सहायता के बिना ही हमें उस सस्कार को पैदा करने वाली वस्तु का ज्ञान होने लगता है । इसी ज्ञान को हम स्मृति कहते हैं । अर्थात् स्मृति सदा ज्ञात विषय की होती है और स्मृति का कारण सर्वदा सस्कार का उद्बोध ही होता है । अतः स्मृति की एक परिभाषा इस प्रकार भी की गई है—‘सस्कार जन्य ज्ञान स्मृति.’ । इस परिभाषा की दृष्टि से स्मृति को समझने के लिए एक काव्यात्मक उदाहरण लीजिए । ‘अभिज्ञान शाकुन्तलम्’ के षष्ठ अंक में कालिदास ने दुष्यन्त की विरह-कल्पना में स्मृति को विरह का उद्दीपक कारण बनाया है । यहाँ उत्कट विरह की सम्पूर्ण कल्पना स्मृति-निर्भर है । दुष्यन्त ने शकुन्तला को अंगूठी क्यों दे दी थी, विदूषक को इसीका कारण बतलाते समय

१. रसमीमांसा, ले० रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सवत् २००६, पृ० २६० ।

२. स्मृति और अनुभव का लक्षण—‘सस्कारमात्रजन्य ज्ञान स्मृतिः । तदिमन्नं ज्ञानमनुभवः’ ।—तर्कसंग्रह, अन्नममट्ट, खेलाडीलाल एण्ड सन्स, वाराणसी, विक्रमाब्द १९९१, पृष्ठ २५-२६ ।

राजा दुष्यन्त शकुन्तला को दिया गया आश्वासन दुहराते हुए कहते हैं—

एकैकमत्र दिवसे दिवसे मदीय

नामाक्षर गणय गच्छसि यावदन्तम् ।

तावत् प्रिये ! मद्वरोध निदेशवर्त्ति

नेता जनस्तव समीपमुपप्यतीति ॥

अर्थात्, राजा ने श्रृंगूठी देते हुए शकुन्तला से कहा था कि शकुन्तले ! इन तपोवन में रहती हुई तुम एक-एक दिन मुद्रिका पर अंकित मेरे नाम के एक-एक अक्षर को गिनना । तुम उसके सभी अक्षर गिन भी नहीं सकोगी कि इसी बीच में मेरा अन्तःपुर का कोई आज्ञाकारी मेवक तुम्हें ले जाने के लिए तुम्हारे पास आ जायगा । यानी केवल तीन-चार दिनों के लिए ही सन्निकरन की जरूरत है ।

यहाँ 'नामाक्षर गणय' में हम मुद्रिका रूपी उद्दीपक कारण की विद्यमानता से राजा के चित्त में शकुन्तला को दिए गए वचन-मस्कार का उद्बोध पाते हैं, क्योंकि राजा इसके पहले शकुन्तला को इस आशय का आश्वासन दे चुके थे । पुनः जहाँ राजा दुष्यन्त शकुन्तला को दी गई अभिज्ञान-स्वरूप मुद्रिका धीवर में प्राप्त करते हैं और शकुन्तला के रूप-मींदर्य तथा जीवन का स्मरण कर मुद्रिका को उपालम्भ देते हैं, वहाँ हम स्मृति पर आधारित कल्पना का उदाहरण मिलता है । जैसे—

तव सुचरितमङ्गुरीय । नूनं प्रतनु कृशेन विभाव्यते फलेन ।

अरण नल मनोहरासु तस्याश्च्युतमसि लब्धपदं यदङ्गुलीषु ॥

—'अयि श्रृंगूठी ! अल्पफल देकर तुम्हारा पुण्य भी अल्प ही है, ऐसा मैं अनुमान करता हूँ, क्योंकि तुम उस शकुन्तला की रक्तवर्ण नगोवाली सुन्दर अङ्गुली में स्थान पाकर भी गिर पड़ी ।' यहाँ अनुपस्थित शकुन्तला की अङ्गुलियों के लिए (पूर्वदर्शन के आधार पर) 'अरण नरा मनोहरासु' कहने में स्मृति का गन्निवेश है । इसी तरह श्री हर्ष के 'नैषधचरितम्' में भी एक जगह नल-दमयन्ती महाद में स्मृति-निर्भर कल्पना का बड़ा सुन्दर उदाहरण मिलता है । दमयन्ती के प्रति नल की इस उक्ति में काम-कला-निपुण दमयन्ती की छत्र निद्रा और पचनाभि की किननी आनुव स्मृति है—

स्मरसि दृग्मनिद्रालुर्नया नामो श्यापार्षणात् ।

यदानन्दोल्लसल्लोमा पद्मनाभी भविष्यामि ॥'

के समान हो गई थी ।” इस तरह ‘नैषध’ के विंश सर्गों का अधिकांश इसी स्मृति-निर्भर कल्पना से निर्मित हुआ है ।

उक्त उदाहरणों के द्वारा हमने देखा कि किस प्रकार सस्कारों के उद्बोध से स्मृति का उदय होता है । अब हमे स्मृति के ‘विभाव’, उद्दीपन अथवा उद्बोधन पर भी विचार कर लेना चाहिए । सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता स्मृति के प्रमुख उद्बोधक हैं—‘सादृश्यादृष्ट चिन्ताद्या. स्मृतिबीजस्य बोधकाः ।’^१ इनमे स्मृति के प्रथम उद्बोधक ‘सादृश्य’ से कल्पना का घनिष्ठ सम्बन्ध है । मेघों के भीने चीनाशुक में छिपे चाद को देखकर घूँघट काढी हुई अपनी प्रिय-तमा का स्मरण हो आना सादृश्य से उद्बुद्ध स्मृति है और उसे काव्य में योजित कर देना कल्पना का कमाल है । स्मृति में छिपे इस सादृश्य तत्त्व से ही कल्पना का निकट सम्बन्ध है । वस्तुतः कल्पना का एक कार्य यह है कि वह प्रस्तुत अथवा ‘प्रत्यक्ष’ से सादृश्य रखने वाली किसी ज्ञात वस्तु को पूर्वा-नुभव के सस्कारों से कुरेद कर अप्रस्तुत के रूप में उपस्थित कर दे ।^२

इसी तरह कल्पना का सम्बन्ध ज्ञात विषयक ज्ञान के दूसरे रूप—प्रत्य-भिज्ञा से भी है । प्रत्यभिज्ञा ‘तत्ता’ और ‘इदन्ता’ दोनों का अवगाहन करने वाली प्रतीति है—‘तत्तेदन्तावगाहिनी प्रतीतिः प्रत्यभिज्ञा’ । ‘तत्ता’ का अर्थ है तद्देशीय और तत्कालीन सम्बन्ध अर्थात् पूर्व देश और पूर्व काल का सम्बन्ध तथा ‘इदन्ता’ का अर्थ है एतद्देशीय और एतत्कालीन सम्बन्ध । इस तरह प्रत्य-भिज्ञा में अतीत की प्रत्यक्षीकृत वस्तु का वर्तमान में पुनः प्रत्यक्ष होता है । सारांश यह है कि जिसमें पूर्व देश और पूर्वकाल के साथ ही वर्तमान देश और वर्तमान काल—दोनों की प्रतीति हो, उस प्रतीति को प्रत्यभिज्ञा कहते हैं ।^३ इसीलिए स्मृति

१. साहित्यदर्पण में सचारी भाव के अन्तर्गत स्मृति का इस प्रकार निरूपण किया गया है—

सदृशज्ञानचिन्ताद्यैर्भ्रमसमुल्लासनादिकृन् ।

स्मृतिः पूर्वानुभूतार्थविषयं ज्ञानमुच्यते ॥

—साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, श्लोक संख्या १६२ ।

२. ‘प्रमृष्ट तत्ताक स्मृति’, जिसमें विषय का अधिक ग्रहण नहीं होता, कल्पना के लिए विशेष सहायिका सिद्ध होती है । पन्त की ‘वह सरला उस गिरि को कहती थी बादल घर’ वाली संपूर्ण कविता, प्रमृष्ट तत्ताक स्मृति पर निर्भर कल्पना का एक सुन्दर उदाहरण है । कभी पर्वत का चित्रण, कभी पावस का और उस सरला का आद्यन्त अस्पष्ट रूपलेख स्मृति-प्रमोष के निदर्शन हैं ।

३. श्री प्रभाचन्द्राचार्य ने प्रत्यभिज्ञा का लक्षण तथा भेद निरूपित करते हुए लिखा है—

दर्शन-स्मरण कारणकं सत् कलनं प्रत्यभिज्ञानम् ।

तदेवेदं तत्सदृशं तद्विलक्षणं तत्प्रतियोगीत्यादि ॥

—प्रमेय कमल मार्तण्ड, निर्णय सागर, ११४१ ई०, अध्याय ३, सूत्र ५ ।

और अनुभव (क्रमशः अतीत और वर्तमान) दोनों की युगपद् स्थिति रहने के कारण प्रत्यभिज्ञा को उभयात्मक ज्ञान कहा गया है। इसकी उत्पत्ति में सस्कार तथा इन्द्रिय-मन्निकर्ष—दोनों का योग रहता है। उदाहरणार्थ—‘सोऽय देवदत्तः ।’ यह वही देवदत्त है, जिसे हमने (काशी में) देखा था। इसमें ‘स’ पद तत्ता अर्थात् पूर्वदेश-पूर्वकाल-सम्बन्ध का द्योतक और ‘अय’ पद इदन्ता अर्थात् एतद्देश-एतत्काल सम्बन्ध—वर्तमान देश और वर्तमान काल के सम्बन्ध—का बोधक है। इस तरह ‘म’ पद देवदत्त की पूर्वदृष्ट देशकालादिविशिष्ट अवस्था को प्रकाशित करता है। अतः उपर्युक्त उदाहरण में ‘तत्ता’ रूप पूर्वदेश एवं पूर्वकाल का द्योतक ‘म’ अशः स्मरणात्मक है और उसकी उत्पत्ति पूर्व-दर्शनजन्य सस्कार के उद्बोधन से होती है। इसके विपरीत ‘अय’ पद से बोधित एतद्देश-एतत्काल रूप ‘इदन्ता’ अशः प्रत्यक्षात्मक है, जिसकी उत्पत्ति इन्द्रिय और प्रस्तुत वस्तु के मन्निकर्ष में होनी है। इस प्रत्यभिज्ञा के ‘तत्ता’ और ‘इदन्ता’ दोनों ही अशो में कल्पना का निकट सम्बन्ध है।

प्रत्यभिज्ञा पर आधारित कल्पना के भूरिश उदाहरण भवभूतिकृत ‘उत्तर-रामचरित’ के द्वितीय और तृतीय अंक में मिलते हैं। इन अंको की ‘उत्पाद्य’ कथा ही प्रत्यभिज्ञाश्रित कल्पना के लिए अत्यन्त उपयुक्त है। अपने नयनों की अमृतवर्तिका (अमृतवर्तिनयनयो) गीता के विरह में राम स्वयं ही स्मृति-विह्वल हैं, उम पर भी वासन्ती के मर्मन्नुद कथन और अपने चित्त की दौलित अवस्था के कारण विरही राम को अभी जंगल के वे मयल, जहाँ सीता के महश्वाम-काल में उन्होंने अनेक आमोद-प्रमोद किए थे, काटने को दीखते हैं। नागश यह कि कथा का अपूर्ण परिवेश ही प्रत्यभिज्ञा के अनुकूल है। इसलिए इन दो अंको के कतिपय श्लोको में हमें ‘एतानि तानि, सोऽय, एतत्तदेव, एते त एव’, इत्यादि जैसे ‘तत्ता-इदन्ताबोधक’ अनेक शब्द मिलते हैं। जैसे—

यत्र द्रुमा अपि मृगा अपि वन्धवो मे

यानि प्रियासहचरश्चिरमध्यवात्सलम् ।

एतानि तानि बहुनिर्भरकन्दराणि

गोदावरी परिमरस्य गिरेस्तटानि ॥

(तृतीय खण्ड)

यह विरही गन की उक्ति है कि “ये वही गोदावरी के तटस्थित निर्भर कन्दरा-

वाले पर्वतीय स्थल हैं, जहाँ मैं वृक्ष और पशुओं की मित्रता के बीच प्राण-प्रिया सीता के साथ चिरकाल तक रहा था ।' यहाँ 'एतानि तानि' से सूचित तत्ता और इदन्ता के संयोग के कारण हमें प्रत्यभिज्ञा का ललित उदाहरण मिलता है । इसी तरह जब वासन्ती विरह-व्याकुल और सुधि-विह्वल राम से एक शिलातल पर आसन ग्रहण करने के लिए निवेदन करती हुई कहती है—

एतत्तदेव कदली वनमध्यवर्त्ति

कान्तासखस्य शयनीयशिलातलं ते ।

अत्रस्थिता तूष्णमदाद्बहुषो यदेभ्यः

सीता ततो हरिणकनं विभुच्यते स्म ॥

(तृतीय अंक)

तब हमें उस प्रत्यभिज्ञा का उदाहरण मिलता है, जिसके लिए कोई पूर्व-परिचित वस्तु अथवा स्थल पुनः प्रत्यक्ष के बाद उद्दीपन या उद्बोधक का काम करता है । इस कोटि की स्थल-विशेष से उद्दीप्त प्रत्यभिज्ञा, विशेषकर विरह-प्रसंगों में, बड़ी मादक सिद्ध होती है, क्योंकि मिलन के मादक क्षणों में जो स्थल केलि-कलाप के केन्द्र बने रहते हैं, उन्हीं स्थलों पर जब वियोग की दुर्निवार दारुण घड़ियों में वियुक्त व्यक्ति को विरह की काकरी चुननी पड़ती है, तब विरही के स्मृति-समुद्गक में दश-पीर के घनेरो बुल्ले उठने लगते हैं । प्रायः ऐसी भावुक स्थिति में प्रत्यभिज्ञा अतिस्मृति (हाइपरम्नेसिया) के अन्तर्गत आ जाती है ।

किन्तु, इस विवेचन से यह न समझना चाहिए कि प्रत्यभिज्ञा सर्वत्र स्थल प्रसगक ही होती है । कला के क्षेत्र में हल्की अथवा अपुष्ट प्रत्यभिज्ञा भी अतीत और वर्त्तमान, तत्ता और इदन्ता तथा पूर्वदेश और एतद्देश का सन्निस्थल होने के कारण निविड सवेग और उपचित भाव को जगाने में सक्षम होती है । वस्तुतः प्रत्यभिज्ञा में प्रमाता और प्रमेय के बीच पूर्वदर्शन तथा पुनर्दर्शन का अन्तराल पुनर्दर्शन-काल के इन्द्रिय-सन्निकर्ष को बहुत ही तीक्ष्ण और प्रभावक बना देता है । इसलिए प्रत्यभिज्ञा का सूक्ष्म अथवा नगण्य आलम्बन भी कल्पना विधान का सुन्दर विभाव बन जाता है । उदाहरणार्थ, जब मूर्च्छित राम को चेतन करने के लिए (भागीरथी के वरदान से अदृश्य) सीता तमसा के परामर्श से राम के पास जाती है, तब उस विद्युत-स्पर्श को तत्क्षण पहचानते हुए राम कहते हैं—

आश्च्योतनं नु हरिचन्दनपल्लवानां

निष्पीडितेन्द्रुकरकन्दलजो नु सेकः ।

आतप्तजीवितपुनः परितर्पणोऽयं

संजीवनौषधिरसो नु हृदि प्रसिक्त ॥

स्पर्शः पुरा परिचितो नियत स एव

सजीवनश्च मनसः परिमोहतश्च ।

सतापर्जा सपदि य परिहृत्य भूच्छा—

मानन्दनेन जडतां पुनरातनोति ॥^१

यहाँ प्रत्यभिज्ञा के एक अतिसामान्य आलम्बन—पुरापरिचित स्पर्श—के आधार पर ऐसी उन्नमित कल्पना की गई है कि शर्वंगीश की ज्योत्स्ना को कौन कहे, वत्सवृक्ष के समूह पल्लव-रंग को शृंगुतियों की नोक पर उत्तरना पड़ा है ।

इन प्रेम-प्रमगों के अलावे प्रकृति के सौन्दर्य-चित्रण में भी प्रत्यभिज्ञा पर आश्रित कल्पना का पूरा उपयोग हो सकता है । भवभूति ने ही 'उत्तरराम-चरित' के द्वितीय अङ्क में प्रत्यभिज्ञाश्रित कल्पना के सहारे राम की पुष्पक-विमान-यात्रा के समय वन्य प्रकृति का सुन्दर चित्रण उपस्थित किया है ।^१ नारायण यह कि बलान्तर्गत कल्पना-विधान में प्रसगानुमोदित प्रत्यभिज्ञा बहुत महायक मिद्ध होती है । माथ ही, प्रत्यभिज्ञा की रसात्मक दशा में मन इतना रमणीय हो जाना है कि आश्रय ग्रथवा भावक का निजी व्यक्तित्व अपने साथ विशेषत्व और पारम्य भावना के साथ विलुप्त हो जाता है ।

इस प्रकार कल्पना, स्मृति और प्रत्यभिज्ञा की उपरिलिखित चर्चा का निष्कर्ष यह निकलता कि कल्पना भूत पर आधारित होती हुई भी भविष्योन्मुख रहती है, जबकि स्मृति का सम्बन्ध मात्र भूतकाल की घटनाओं और अनुभूतियों से रहता है । दूसरी ओर प्रत्यभिज्ञा केवल अतीत और वर्तमान में सम्बन्ध रखती है, जबकि कल्पना भविष्य में सम्बन्ध ही नहीं रखती, बल्कि कल्पना में आर्ड बहुत-सी वस्तुएँ भविष्य में निमित्त भी हो जाती हैं । इस प्रकार काल को स्वायत्त करने की दृष्टि से कल्पना सर्वाधिक समृद्ध है । पुनः स्मृति और कल्पना में एक अन्तर यह है कि स्मृति में हमें किसी पूर्वानुभव की वस्तु या (केवल वस्तु का) सचित्त सम्कारों के उद्बोध से स्मरण होता है, किन्तु, कल्पना में स्मृति के साथ आलम्बन (वस्तु) का नहीं, उसके आगमों और माहुरणों का भी स्मरण होता है । उदाहरणार्थ, किसी के कपन-विशेष का स्मरण स्मृति है, किन्तु, उस कपन के साथ ही कपनकर्ता की भाव-भंगिना, मनीषा मुद्रा आदि का भी स्मरण हो आना कल्पना है । दूसरी बात यह है कि स्मृति और प्रत्यभिज्ञा में मनुष्य भोक्ता-मात्र रहता है, किन्तु, कल्पना में कुछ प्रशो नर 'नदीन या सप्टा' भी । तदनन्तर अतीत, वर्तमान और भविष्य

—तीनों के समागम के कारण कल्पना में क्रान्तदर्शिता रहती है ।^१

कल्पना के प्रसंग में सवेदन (सेन्सेशन) पर भी विचार करना आवश्यक है, क्योंकि कल्पना में सवेदन का प्रचुर महत्त्व है । संवेदन के सहारे ही कल्पना जीवित होती है । इसलिए कल्पना चाक्षुष, श्रावण, अथवा स्पर्शिक सवेदनों का, प्रायः साथ नहीं छोड़ती है । वास्तविकता यह है कि हमारी ऐन्द्रिय अनुभूतियों की अनुकूल और प्रतिकूल वेदना ही, जो हमारे सवेदनो के मूल रूप है, कल्पना को गति प्रदान करती हैं । अतः हर्टले का यह मत सुविचारित प्रतीत होता है कि हमारे सवेदन अर्थात् ऐन्द्रिय अनुभूतियों के सुख-दुःख ही कल्पना पर आरोपित होते हैं । इस ऐन्द्रिय अनुभूति की प्रधानता के कारण कल्पना में चाक्षुष प्रत्यक्ष का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा चक्षुः सवेदन प्राप्त करने का अधिक व्यापक माध्यम प्रस्तुत करते हैं ।^२ साराण यह है कि कल्पना का हमारे सवेदनो से निकट सम्बन्ध सिद्ध होता है । कल्पना के प्रति यह सवेदनावादी दृष्टिकोण सत्रहवीं शताब्दि में बहुत ही प्रचल था ।^३ यौवनावस्था में सामान्यतः व्यक्ति का अधिक काल्पनिक होना भी इसे सिद्ध करता है कि कल्पना का सवेदन से निकट सम्बन्ध है । यौवनावस्था में सवेदन-शक्ति तीव्रतम रहती है, क्योंकि वस्तु-प्रत्यक्ष के उपरान्त तीव्र ऐन्द्रिय प्रतिक्रिया का उत्सारण एक अभ्यास-सा हो जाता है । इसलिए युवक आत्मनिष्ठ या वस्तुनिष्ठ राग-विराग और अधिकतर प्रेय के प्रति बहुत जागरूक तथा सचेष्ट रहता है । वस्तुतः वय-दृष्टि से यौवनावस्था सवेदनशील कल्पना के लिए सर्वोत्तम काल है ।

अब हम संक्षेप में बुद्धि और कल्पना पर विचार करेंगे । बुद्धि वह शक्ति है, जिसके द्वारा मनुष्य किसी उपस्थित विषय के सम्बन्ध में ठीक-ठीक विचार या निर्णय कर सकता है । इसीलिए बुद्धि को कुछ विचारक 'अन्तःकरण की निश्चयात्मिका वृत्ति' कहते हैं । सांख्यदर्शन के अनुसार बुद्धि महत्तत्त्व है, अतः प्रकृति का प्रथम विकास-तत्त्व है । अर्थात्, बुद्धितत्त्व सत्त्वगुण का सर्वप्रथम प्रादुर्भाव है । गीता में बुद्धि के तीन प्रकार माने गए हैं—सात्विकी, राजसी

१. 'पावर ऑफ़ मेंटल इमेजरी', ले० वारेन हिल्टन, फक एण्ड वैग्नत्स कम्पनी, न्यूयार्क, १९२७, पृ० ५ ।

२. इस दृष्टि से एन्ड्रिंस की ये पंक्तिवा विचारणीय हैं—“वी कैन नॉट इनटीड हैव ए ग्लिड इमेज इन द जैसी दैट डिड नॉट मेक इट्स फर्स्ट एन्ट्रेन्स अ. द साइट ।” —स्पेन्डेर, पृ० १८७, पृ० ३ ।

३. देखिए—परपेटिन्स, ले० क्रोचे, अनुवादक, दुगलस एन्टली, लन्दन, १९५३, पृ० २०१-२०३ ।

एव तामसी ।' जिस बुद्धि के द्वारा हम प्रवृत्ति, निवृत्ति, कर्त्तव्य-अकर्त्तव्य, बन्धन और मोक्ष का ज्ञान प्राप्त करते हैं, वह सात्विकी है, जिस बुद्धि के द्वारा हम धर्म, अधर्म अथवा कर्त्तव्याकर्त्तव्य का मथार्थ निर्णय नहीं करते हैं, वह राजसी बुद्धि है और जो बुद्धि सब बातों में उल्टी समझ पैदा करती है, उसे तामसी बुद्धि कहते हैं ।' किन्तु, बुद्धि के इन स्वरूपों से कला जगत् की कल्पना का कोई ऋजु अथवा अनृजु सम्बन्ध नहीं है । हमारे शास्त्रों में बुद्धि का निरूपण एक दूसरे ढंग से हुआ है, जिसके अनुसार निद्रावृत्ति, व्यवसाय, चित्तस्थैर्य, मग्न्य और प्रतिपत्ति बुद्धि के पाँच विशिष्ट गुण हैं । दूसरी दृष्टि में बुद्धि के मान गुण माने गए हैं—शुश्रूषा, श्रवण, ग्रहण, धारण, ऊह, अमोह और अयं-विज्ञान । बुद्धि के इस विश्लेषण से भी कल्पना का प्रयोजन सिद्ध नहीं होता है । उपर्युक्त गुणों के अतिरिक्त बुद्धि की पाँच वृत्तियाँ मानी गई हैं—प्रमाण, विपर्यय, विकल्प, निद्रा और स्मृति । इनमें विपर्यय, विकल्प और स्मृति का कल्पना के साथ सीधा सम्बन्ध पड़ता है । पुनः नैयायिकों ने नित्या और अनित्या रूपों को छोड़कर बुद्धि के जो दो भेद—अनुभूति और स्मृति—बतलाए हैं, उनका कल्पना के विश्लेषण में पुष्कल उपयोग सिद्ध होता है । हम देख चुके हैं कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कल्पना के विश्लेषण में अनुभूति और स्मृति को कितना महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है ।

इस अल्प पृष्ठिका को प्रस्तुत करने के उपरान्त कल्पना पर दार्शनिक दृष्टि में विचार कर लेना उचित है । दार्शनिक दृष्टि से कल्पना एक प्रकार की आत्मस्थ 'अविद्यामाया' है । इसलिए इसमें सत्य नहीं, सत्याभास और मादृश्य नहीं 'आपात मदृश' की अनिवार्य स्थिति रहती है । इस प्रकार कल्पना चित्त की निवृत्ति नहीं, मन की प्रवृत्ति है, अर्थात्, एक प्रकार का 'उपराग' है । अतः अत-दृष्टि में कल्पना में केवल 'प्रातिभासिक सत्य' रहता है, क्योंकि कल्पना मूलतः व्यक्तिगत प्रतीति पर निर्भर रहती है । जैसे, चाँदनी में उठती गंगा की लहरों को देखकर कवि का यह लिखना—

- १ प्रवृत्ति च निवृत्ति च कार्याकार्ये भवाभवे ।
बन्ध मोक्ष च या चेन्न बुद्धिः सा पार्थ सात्विकी ॥३०॥
यथा धर्ममधर्मं च कार्यं नाकार्यमेव च ।
अथवायं प्रज्ञानानि बुद्धिः सा पार्थ राजसी ॥३१॥
अधर्मं धर्मेति या मन्यते तमराज्ञा ।
स्वार्थान्विपरीतस्य बुद्धिः सा पार्थ तामसी ॥३२॥

—श्रीमद्भगवद्गीता, अध्याय, १८ ।

२. श्रीमद्भगवद्गीता अध्याय, ले० सोऽथान्य धार्यमाना निदध, अनुवाक्य, भाष्य-
रत्न श्री मन्त्रे, पूना, १९५१, पृ० १४६ ।

चाँदी के साँपो सी रलमल नाचतीं रसिमयाँ जल मे चल
रेखाओ-सी खिच तरल-सरल ।^१

एक व्यक्तिगत प्रतीति है। सबो को चन्द्रिका-स्नात लहर चाँदी के साँप सी प्रतिभासित नहीं हो सकती है। इसलिए मूर्त्तविधायिनी शक्ति से मण्डित होने पर भा कल्पना सर्वथा और सर्वदा सविशेष होती है; वह निर्विशेष कभी नहीं होनी। साथ ही, उक्त प्रातिभासिक सत्य पर निर्भर रहने के कारण कल्पना कभी भी ऋतुम्भरा नहीं होती है। अतः मेरी दृष्टि में सत्य के साथ कल्पना को तुलित करने का दृष्टिकोण मूलतः भ्रान्त है। कोई कल्पना कला के क्षेत्र में स्वायत्त 'सत्य या प्रसत्य' के कारण श्रेष्ठ अथवा श्रवण सिद्ध नहीं होती, बल्कि उसका इतना ही प्रयोजन है कि वह कलाकार की 'वासना' को रस-रूप में परिणत कर दे।

कल्पना जहाँ उस वस्तु का बोधाभास प्रस्तुत करती है, जो 'वस्तु' वास्तव में इन्द्रिय-ग्राह्य नहीं है, वहाँ उसमें अनुमान का समावेश हो जाता है, क्योंकि जो वस्तु या पदार्थ इन्द्रिय-ग्राह्य नहीं है, उसके ज्ञान के साधन को ही अनुमान कहते हैं। साख्य दर्शन में, इसीलिए, अनुमान को इस प्रकार परिभाषित किया है—'प्रतिबन्धदृशः प्रतिबद्धज्ञानमनुमानम्'। जैसे, मानसरोवर में रहने वाले हंसों की कल्पना। सचमुच, किसी ने मानसरोवर में रहने वाले हंसों को नहीं देखा है। इस कवि-प्रसिद्धि का कारण अनुमान ही है। मानसरोवर उत्तर में है, सुन्दर पुष्कर है और हंस भी उत्तर की ओर उड़कर जाते हैं, जबकि वे प्रायः पुष्कर-सेवी हुआ करते हैं। इस प्रकार इस सरणि पर यह अनुमान-लब्ध कल्पना हो गई कि मानसरोवर में हंस रहते हैं। अनुमान की प्रायः तीन कोटियाँ मानी जाती हैं—पूर्ववत्, शेषवत् और सामान्यतोदृष्ट।^२ जहाँ कवि अपनी अनुभूतियों के आधार पर पात्र का मनोनिवेश प्रस्तुत करता है, वहाँ पूर्ववत् अनुमान काम करता है। जैसे, निजी सुहागरात में प्राप्त नवेली की आत्यन्तिक लज्जालु चेष्टाओं के आधार पर काव्य-निबद्ध नायिका की अलम्बुषा-सी सलज्ज-सलील क्रियाओं का अकन। शेषवत् अनुमान उसे कहते हैं, जिसमें कवि आगत प्रत्यक्ष को देखकर (बिना दूर की कौड़ी चुने हुए) किसी आगमिष्यत् अप्रत्यक्ष का अन्दाज लगा लेता है। जैसे, श्यामल या मेदुर मेघखण्डों को देखकर दृष्टि की कल्पना। और, सामान्यतोदृष्ट अनुमान उसे कहते हैं, जिसमें 'विशेष' के कार्य से 'सामान्य' की अथवा 'एक' के आधार पर 'समस्त'

१. आधुनिक कवि, सुमित्रानन्दन पन्त, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, छठा संस्करण, पृ० ५७।

२. साख्यतत्त्वकौमुदी-प्रभा, व्याख्याकार—डॉ० आद्याप्रसाद मिश्र, सत्य प्रकाशन मन्दिर प्रयाग, १९५६, पृष्ठ ३८।

की जानिगत 'गुण कल्पना' की जाती है। जैसे, एक-दो लाजवन्ती के कपोलो पर लाली देगकर मामान्य नारी-जाति के सम्बन्ध में लज्जा की अवस्था में कपोल और वर्णमूलो के लाल होने का अनुमान कर लेना। इस प्रकार घीत और अघीत^१ अनुमान की सभी कोटियों में यथार्थ का थोड़ा-सा पुट अवश्य रहता है। दूसरे शब्दों में 'अनुमान' का 'आवारस्वरूप' प्रत्यक्ष ही उसका यथार्थ है, जैसे—प्रथम उदाहरण में हस, दूसरे में भेष और तीसरे में प्रत्यक्षीकृत या आनन्दनगत लाजवन्ती। इसीलिए वही कलाकार उत्कृष्ट कल्पनाओं के लिए समर्थ सिद्ध होता है, जो यथार्थ द्रष्टा हुआ करता है और वस्तु का नैमित्तिक ज्ञान रखता है।

क्रिया-पक्ष की दृष्टि में कला कल्पना का भोग—'चिदवसानो भोग'—है। इसलिए जीवन के प्रारम्भ में कल्पनाओं का घनी रहने वाला कवि अन्त में दार्शनिक मात्र रह जाता है, क्योंकि कला-सृजन के क्रम में कल्पना की शक्ति घीजती रहती है। यदि हम प्रश्नोपनिषद् के दो शब्दों का सहारा लें, तो कल्पना और कलाकार के सम्बन्ध को हम 'आद्य' और 'अन्ता' का सम्बन्ध कह सकते हैं।^२

कल्पना के क्षणों में कलाकार की चित्तवृत्तियाँ असम्प्रज्ञात योग (सम्प्रज्ञात योग अर्थात् वृत्तियों के निरोध की विपरीत दशा) की अवस्था में रहती हैं, किन्तु, उसका आनन्द लेने वाला। 'सहृदय' कला के 'विषय' को अपना 'विषय' बनाकर प्रत्याहार की स्थिति में आ जाता है। इसलिए कला कभी भी 'वृत्ति-निरोध' के अर्थ में प्रयुक्त होने वाला 'योग' नहीं बन सकती। विशेषकर आधुनिक कला में प्राप्त होने वाली कलाकार की वह 'अस्मिता' तो योग का प्रतिपादित करने वाले दर्शन की दृष्टि से 'बन्ध का हेतु-विपर्यय' सिद्ध हो जायगी, जो आस्थावान कलाकारों के लिए सब कुछ है। यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि कल्पना में, प्रायः, विविक्त-बोध (एकान्त ज्ञान) नहीं के बराबर रहता है। अर्थात्, कल्पना का बोध सर्वत्र, सर्वथा और सर्वदा सापेक्ष हुआ करता है, क्योंकि 'विविक्त-बोध' होने से मृज्जन-चेतना के प्रति निवृत्ति और निरोध का भाव जग जाता है,^३ जो कलाकार के लिए अनिष्टकर है।

१. अनुमान काल की दृष्टि में दो प्रकार का होता है—धीन और अधीन। धीन अनुमान के अन्तर्गत पूर्वज्ञ और ज्ञानान्योपेत आते हैं तथा अधीन के अन्तर्गत ज्ञेयज्ञ।—*The Samkhya Karika of Iswara Kṛṣṇa, with an Introduction and Translation by S S Suryanarayana Sastri, University of Madras, 1930, Page 17*

२. प्रश्नोपनिषद्, द्वितीय प्रश्न, श्लोक संख्या ११।

३. 'विविक्त बोधो मृष्टिनिवृत्तिः प्रभातस्य सुन्दरं पाके'। सांख्यदर्शन, ६३।

तदनन्तर, कल्पना-जगत् और वास्तविक जीवन के एक ऐसे अन्तर पर हमें ध्यान देना है, जिसके चलते ललित कलाओं का सम्पूर्ण नन्दितिक परिवेश एक विशिष्टता के साथ निर्मित होता है। बात यह है कि कल्पना-जगत् के सवेग वास्तविक जीवन के सवेगों की तुलना में, साधारणतः, कमजोर होते हैं। किन्तु, कल्पना-जगत् के सवेग वास्तविक जीवन के सवेगों की अपेक्षा अधिक बोधगम्य, सुलभे हुए और टिकाऊ होते हैं, क्योंकि वास्तविक जीवन में हम नैतिक एवं अन्य दायित्वों के कारण सवेगों को भोगने में शीघ्रता करते हैं, स्वरूप उसका रस नहीं ले सकते हैं, जबकि कल्पना-जगत् में दायित्व-मुक्त रहने के कारण हम सवेगों का रुक-रुक कर, कभी उसमें लीन होकर और कभी उससे पृथक् होकर, रस लेते हैं, सचमुच, वास्तविक जीवन में व्यक्ति और सवेग के बीच एक त्वरा और अद्वयता रहती है, जो रुक-रुक कर स्वेच्छा से मनोनुकूल रसानुभूति लेने में बाधक सिद्ध होती है।^१ इसीलिए अनेक जागतिक दायित्वों से मुक्त होकर मनोनुकूल रसानुभूति लेने के लिए मानव-मन कल्पना की ओर प्रलुब्ध होता है और कल्पना-निर्भर कलासृजन के द्वारा आन्तरिक तोष प्राप्त करता है।

उपरिलिखित सम्पूर्ण विवेचन का निष्कर्ष यही है कि कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है। कल्पना का अर्थ है सृजन करना, जिसका कर्त्ता प्राणि-मात्र का मन है। सामान्यतः मन को सकल्पविकल्पात्मक^२ कहा गया है। अर्थात् मन बिना 'निश्चय' किए हुए हर प्रकार से चालित होने वाली इन्द्रिय है और कल्पना का मूल आधार है।^३ अतः सभी ललित कलाओं को दृष्टिगत रखते

१. रोजर फ्राय ने "एन एसे आन एस्थेटिक्स" शीर्षक निबन्ध में इस तथ्य को बहुत सटीक अभिव्यक्ति दी है—“विजन एण्ड डिजाइन”, ले० रोजर फ्राय, पृ० २६-२७। रोजर फ्राय की इस स्थापना का सम्बन्ध कलाकार और सद्दय दोनों के कल्पना-जगत् से है। किन्तु, कुछ इसी तरह की बात फिलिप गिल्बर्ट हैमर्टन ने केवल कलाकार की कल्पना अर्थात् कारयित्री कल्पना के सम्बन्ध में भी लिखी है कि यदि कलाकार आवेग-संवेग को पूरी त्वरा में भोगेगा, तो वह शैल्पिक चयन का अवकाश कैसे प्राप्त कर सकेगा ?—इमाजिनेशन इन लैयडस्केप पेंटिंग, ले० फिलिप गिल्बर्ट हैमर्टन, सीले एण्ड को०, लन्दन, १८६६, पृ० ७७-७८।

२. डॉ० नगेन्द्र ने सकल्प-विकल्प की व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत की है—“सकल्प का तात्पर्य अनुभूत वस्तु से सम्बद्ध पहली मानसिक धारणाओं से है—विकल्प उनकी अनुयोगी अथवा प्रतियोगी धारणायें हैं। प्रत्यक्ष इन्द्रिय ज्ञान (परिज्ञान) से जो हमारे अन्तःकरण पर प्रभाव-प्रतिबिम्ब पड़ते हैं, उनका मन ही में समीकरण करके उन्हें बुद्धि के समक्ष उपस्थित करता है।”—विचार और अनुभूति, ले० डॉ० नगेन्द्र, पृ० १६, प्रथम संस्करण।

३. संभवतः इसीलिए महाभारत में (शान्तिपर्व २५१, ११) मन को व्याकरण अथवा विस्तार करने वाला (मनोव्याकरणात्मकम्) कहा गया है। श्री बालगंगाधर तिलक ने मन का लक्षण-निरूपण करते हुए लिखा है—“इस देह-रूपी कारखाने में ‘मन’ एक मुंशा (क्लर्क)

हुए हमारा निष्कर्ष यह है कि कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है, जो अपने सम्मूर्तन के लिए साधन या माध्यम के रूप में ईंट, पत्थर, रंग-तूली, स्वर या विम्ब—किसी को भी ग्रहण कर सकती है। जो विचारक कल्पना को मानसिक विम्ब-विधान कहते हैं, वे कल्पना को केवल काव्य तक सीमित कर देते हैं, फलस्वरूप अन्य ललित कलाओं का विस्तृत परिसर इस परिभाषा के अनुसार कल्पना से असम्पृक्त रह जाता है। किन्तु, कल्पना को केवल 'मानसिक सृष्टि' कहने से भी उसमें एक अतिव्याप्ति आ जाती है। अतः सम्पूर्ण ललित कला को दृष्टिगत रखते हुए यह कहना निरापद प्रतीत होता है कि कल्पना एक ऐसी मानसिक सृष्टि है, जिसमें नन्दतिक बोध के साथ सम्मूर्तन की क्षमता और भावोद्बोधन का गुण रहता है।

यह नन्दतिक कल्पना सनातन और निरपेक्ष नहीं होती है। विभिन्न कालों और विभिन्न कलाओं में कल्पना के स्वरूप और स्तर भिन्न होते हैं। कल्पना के स्वरूप-निर्माण और स्तर-निर्धारण में युग, मूल्य-दृष्टि और परिवेश का उल्लेखनीय योग रहता है। प्रस्तरगुफाकालीन मानव और आज के स्फुटनिक युगीन मानव की कल्पना के रंग-रङ्ग में पर्याप्त अन्तर है। नानी और मौसी को यह कहानी कि चाँद में कोई बुढ़िया कितनी बँठी-बँठी सूत कातती है—चाँद पर उपनिवेश बनाने के बाद कितनी हास्यास्पद लगेगी। इतना ही नहीं आगामी दो-चार दशकों के भीतर ही काव्य के प्रसिद्ध 'अप्रस्तुत', सादृश्य-मूलक और अतिशयमूलक अलंकारों के प्रशस्त 'उपमान' चाँद के प्रति, जो हमारी पौराणिक-नन्दतिक कल्पना और सौन्दर्य-बोध का एक आकर्षक केन्द्र रहता आया है, हमारी कल्पना-भंगी में कितना बड़ा परिवर्तन हो जायगा ? तब ग्रहण के दिन राहु के अगने की बात, काव्य में प्रयुक्त होने वाले राहु-चन्द्र के रूपक—सब कुछ विचित्र लगेंगे। सारांश यह है कि युग-दृष्टि और परिवेश के परिवर्तन के साथ ही कल्पना के अनेक आयाम बनते, विगड़ते और बदलते रहते हैं।

हे, जिसके पान बाहर सब का माल शानेन्द्रिया के द्वारा भेजा जाता है। और यही मुशी (मन) माल की जाय किया करता है।” तदनन्तर तिलक जी ने मनोव्यापारों के तीन विभाग प्रस्तुत करते हुए कहा है कि सब मनोव्यापारों में से इन सार-अन्तार-विवेकशक्ति को अलग कर देने पर शिर्षक बचे हुए व्यापार ही जिसे इन्द्रिय के द्वारा हुआ करते हैं, उसी को मात्स्य और वेदान्तशास्त्र में मन कहते हैं। यही मन वकील के सपना, कोई बात ऐसी है (सकलप) अथवा उनके विरुद्ध ऐसी है (विरल्प) इत्यादि कल्पनाओं को बुद्धि के नामाने निर्णय करने के लिए भेजा किया करता है। उर्मानिष्ठ इसे 'सकल्प-विकल्पात्मक' अर्थात् बिना निश्चय किये फैलाने वाला करनेवाली इन्द्रिय कहा गया है।—गीता रहस्य, ले० बालगंगाधर तिलक, पूना, १९१५, पृ० १३६-१४०।

तदनन्तर, सभी कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है। जिस कला का मूर्त्त आधार जितना ही स्थूल होता है, उस कला में कल्पना के विनियोग की मात्रा उतनी ही कम रहती है। कल्पना का यह इन्द्रजाल है कि यह मूर्त्त से मूर्त्त का नहीं, अमूर्त्त की सहायता से मूर्त्त का निर्माण करती है। इसलिए अमूर्त्त कल्पना अपने मूर्त्तविधान के लिए अमूर्त्त आधार खोजती है। इस दृष्टि से कल्पना का निम्नतम विनियोग स्थापत्य कला में और सर्वोत्तम विनियोग काव्य कला में मिलता है। काव्य का सपूर्ण अग्रस्तुत-विधान कल्पना पर निर्भर रहता है तथा कल्पना के द्वारा ही काव्य के रस-प्रसंग में विभावन-व्यापार चलता है। वस्तु और भाव के उत्कर्ष को बढ़ाने में, साम्य अथवा वैषम्यमूलक अलंकारों के प्रयोग में, अतिशयोक्ति-पद्धति पर दूर-स्थित वस्तुओं के समीकरण में—सर्वत्र कल्पना के पारस स्पर्श की आवश्यकता होती है। काव्य तथा काव्येतर कलाओं में कल्पना के विनियोग का एक मुख्य उद्देश्य होता है—रिक्त स्थानों की पूर्ति अथवा विषमताओं का निवारण। विनियोग के इस स्वरूप का सम्बन्ध कला के विषय-पक्ष की अपेक्षा रूप-विधान से निकटतर है। इस प्रकार के विनियोग में कलाकार कभी-कभी दो वस्तुओं के बीच गोपित सम्बन्धों का उद्घाटन और लुप्त, किन्तु, सभाव्य सम्बन्धों का पुनः स्थापन करता है।

दृश्य कला और श्रव्य कला के विभाजन को दृष्टिगत रखते हुए हम कह सकते हैं कि प्रथम प्रकार की कला में सम्मूर्त्तन-प्रधान कल्पना ('प्लास्टिक इमाजिनेशन') का विनियोग होता है, जब कि द्वितीय प्रकार की कला में सवेग-संचर कल्पना ('डिप्लुयेंट और इमोशनल इमाजिनेशन') का। सम्मूर्त्तन-प्रधान कल्पना वस्तुगत यथार्थ को गीरा बना देती है और उसके माध्यम से जीवन के किसी अनवद्य सत्य या महिम भाव-दशा को व्यक्त करती है। उदाहरणार्थ, सम्मूर्त्तन-प्रधान कल्पना से संचालित कलाकार के लिए इन्द्रधनुष सात प्रकार के दृष्टिरजक रंगों का संपुजन मात्र है, जो इन्द्रियगम्य और अनुकरण-मुख्य हैं। किन्तु, सवेग-संचर कल्पना से आविष्ट कलाकार के लिए वह विविधवर्णी इन्द्रधनुष जिज्ञासा, कौतूहल और नयन-सुख का एक ऐसा उद्दीपक है, जो ज्ञात और अज्ञात के बीच एक रहस्यमय सेतु का काम करता है। इसलिए, सामान्यतः, स्थापत्यकार, शिल्पकार, और चित्रकार के पास सम्मूर्त्तन-प्रधान कल्पना की अधिकता रहती है, जबकि संगीतकार और कवियों के पास सवेग-संचर कल्पना की प्रधानता रहती है।^१

उपलब्धि की दृष्टि से कल्पना अस्तित्वहीन को अस्तित्व और सत्य के

१. द्रष्टव्य—'क्रियेटिव इमाजिनेशन', ले०, जे० ई० हाउनी, केगन पाल, लन्दन, १९२१, पृ० २।

अनुद्घाटित क्षेत्रों को प्रकाश देती है। कल्पना की यह उपलब्धि मनुष्य के आध्यात्म-लब्ध या अधीत ज्ञान ने नहीं, महजज्ञान से निष्पन्न होती है। अतः कल्पना का क्षेत्र बहुत व्यापक होता है और उसकी गति एकदम अप्रतिहत-प्रसर होनी है। कला का सम्पूर्ण औपम्यमूलक निबन्धन कल्पना पर अवलम्बित है। कल्पना के सहारे ही कलाकार गुण-साम्य, धर्म-साम्य, प्रभाव-साम्य, व्यापार-साम्य इत्यादि (मनसालब्ध) समताओं के आधार पर प्रस्तुत में अप्रस्तुत के आरोप में रमणीय भाव-लोक की सृष्टि करता है। पुनः वैषम्य के द्वारा वस्तु-विशेष के गुण-विवर्द्धन या उत्कृष्टता-स्थापन में प्रस्तुत-अप्रस्तुत के बीच गुण, धर्म, प्रभाव और व्यापार का प्रतीप प्रस्तुत करने के लिए कल्पना ही कलाकार को दृष्टि-विस्तार देती है। इतना ही नहीं, कल्पना भावना से अविकल सभावना का अनुधावन करती है। अतः जिस सभावना या वक्रोक्ति से कला, विशेषकर कविता ललाम बनती है, वह भी कल्पना पर आश्रित है। पद्मिनी नायिका पर चाँदनी रात में भौरो की भीड़ अथवा अर्द्धरात्रि में साँकल खट-गटाने वाले आवेदक कृष्ण और केनिसखी राधा की विलम्बित वक्रोक्ति कल्पना का ही कर्माल है। इस तरह कल्पना कारयित्री प्रतिभा को पोषण देती है और उसके आलमाल में निर्वल में निर्वल आलम्बन पुष्ट तथा अभिराम बन जाता है।

जिस प्रकार विभिन्न कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है^१ उमी प्रकार विश्लेषणात्मक दृष्टि धारण करने पर कला के अन्तर्गत

१ विभिन्न कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है। जैसे, दृश्य कलाओं में विनियोग पाने वाली कल्पना काव्य की कल्पना की तुलना में अधिक व्यापक, अन्तर्लक्ष्य और सार्वभौम होती है; कारण, काव्य में अभिव्यक्ति का माध्यम भाषा होती है, अतः उस भाषा को जानने वाले लोगों तक ही (उस भाषा के द्वारा व्यक्त) कल्पना की अर्थ-प्रतिपत्ति सीमित हो जाती है। दृश्य कलाओं में कल्पना की अर्थप्रतिपत्ति का यह परिसीमन नहीं होता, क्योंकि वहाँ रंग या रेखा जैसी वस्तुओं को अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में स्वीकार किया जाता है, जो सार्वभौम भाव-निवेदन के कारण वाग्वद कला की अपेक्षा अधिक व्यापक प्राप्ति रखती है।

दृष्टव्य—*Graham Hough, Image and Experience, London, 1960, Page 3-4*

प्रसिद्ध दार्शनिक हीगेल ने भी काव्य की कल्पना और काव्योत्तर कलाओं की कल्पना के भेद पर विचार किया है। इस भेद को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है—

“The poetic imagination does not, as the plastic arts do, present the objects of its creation before our vision in an objective shape, but only envisages them to the inward vision and emotions” —*Hegel, The Philosophy of Fine Art, London, 1920, Volume IV, Page 193*

कल्पना के कई प्रकार प्रतीत होते हैं। जैसे, विचार-दृष्टि से कल्पना की दो कोटियाँ हैं—जीवनोन्मुख कल्पना और जीवनमुक्त कल्पना। जीवनोन्मुख कल्पना जीवन के प्रति अमोघ आग्रह को स्वीकार कर चलती है और जगत के खुरदुरे यथार्थ को भावानुभूतियों की माला में मनके की तरह पिरो लेती है। इसलिए जो व्यक्ति कँटीले कर्मक्षेत्र में प्रवृत्त होता है या जो युग-युयुत्सु होकर परिवेश की वास्तविकता को अनुकूल बनाने में प्रयत्नशील होता है, उसकी कला में जीवनोन्मुख कल्पना की अधिकता मिलती है। इसी तरह जो व्यक्ति अथवा युग दैनन्दिन और परिवेशगत वास्तविकता से ऊँचकर तथ्य-त्यक्त भावुकता के नन्दन-कानन में टहलने लगता है, उसकी कला में जीवनमुक्त कल्पना की अधिकता मिलती है। उदाहरणार्थ, रोमांटिक कवियों में मुख्यतः जीवनमुक्त कल्पना मिलती है। शायद, इसीलिए उनकी कविता पर पलायनशीलता का आरोप लगाया जाता है और उन्हें प्रेमी तथा पागल की कोटि में बैठाया जाता है। इस संबंध में नवीयक ध्यातव्य बात यह है कि कलाकार में कल्पना के प्रति अगाध निष्ठा चाहिए। इस निष्ठा-प्राप्ति के लिए यह आवश्यक है कि कलाकार अपनी कल्पना में मिथ्यात्व की शका न करे और अपनी कल्पना के मृजन, अन्वेषण को 'हवाई' न बनने दे, बल्कि किसी न किसी प्रकार की वास्तविकता से उसका संबंध अवश्य निर्भर रहने दे। वास्तविकता के अल्प सस्पर्श से भी कलाकार की कल्पना का रंग जम जाता है, क्योंकि कला में यथातथ्य के बदले प्रतीक-सत्य से ही काम चल जाता है। इस वास्तविकता के आधान के लिए अस्तुत और अस्तुत के बीच कलाकार को कृत्रिम संबंध-स्थापन करना पड़ता है, जिसे परिचित संबंध-सूत्र के अभाव में सहृदय-पक्ष सन्तोषपूर्वक स्वीकार कर लेता है। इस तरह के कृत्रिम संबंध-सूत्रों को स्थापित करनेवाली कल्पना एक प्रकार की विदग्ध कल्पना या चित्र-प्रगल्भ कल्पना के नाम से पुकारी जा सकती है। किन्तु, इस प्रकार की कल्पना से श्रेष्ठ वह कल्पना होती है, जो दूरारूढ आरोपो और अनीक संबंध-सूत्रों की मृष्टि में न लगकर वास्तविक अनुभव-जगत् से उत्थित मर्म-छवियों का कलात्मक संगठन करती है।

कल्पना का प्रकार-निर्धारण गुण-दृष्टि और क्रिया-दृष्टि से भी किया जा सकता है। गुण-दृष्टि से कल्पना के दो प्रकारों का निरूपण संभव है—असकल्पित और सकल्पित कल्पना। सकल्पित कल्पना में तारतम्य का स्वतः चालन नहीं होता है, उनमें कवि का प्रयास मलग्न रहना है। इसके विपरीत असकल्पित कल्पना स्वतः चालित और अनावश्यक रूप में सुगंध भाव की दृष्टा करती है। इस प्रकार की कल्पना अधिस्तरे दिवा-स्वप्न, स्वच्छन्द कल्पना या कल्पनाभ्रम में परिणत हो जाना करती है। नदनन्तर, क्रिया-दृष्टि ने भी कल्पना के दो भेद किए गए हैं—पुनरावृत्त्यात्मक (निप्रोडक्टिव) और नृजनात्मक (प्रोडक्टिव)।

पहली आवृत्ति-प्रधान है (जैसे—‘राम की शक्ति-पूजा’ में राम के चित्त में जानकी के प्रथम मिलन का कल्पना-चित्र)^१ और दूसरी नूतन रावध-निबन्धन के द्वारा निर्मित योग-प्रधान होती है (जैसे—स्वर्ण और मृग को अलग-अलग देवनों पर भी स्वर्णमृग की नूतन कल्पना) ।

इन प्रकार अनेक दृष्टियों से कल्पना का प्रकार-निर्धारण हो सकता है, किन्तु, यहाँ हम अन्य दृष्टियों को छोड़कर सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से नन्दतिक्रियाधार को स्वीकारते हुए कल्पना के कुछ प्रमुख प्रकारों के निर्धारण का प्रयत्न करेंगे। इन दृष्टि से विधायक कल्पना और ग्राहक कल्पना ऐसे दो बृहत् स्थूल विभाजनों के अलावे भी कल्पना के कई प्रकार बहुत स्पष्ट हैं। जैसे—पूरक कल्पना, मृगतयादृच्छिकी कल्पना, तिर्यक् कल्पना, इत्यादि ।

पूरक कल्पना पाठक अथवा भावक के पास रहती है। इस कल्पना के सहारे पाठक कला-निबद्ध कल्पना के शेषांश की पूर्ति अपनी ओर से करता है। साधारण प्रेम-पत्रादि या गुप्त बातों के लेखन में भी इस प्रकार के चित्र ‘ ’ में नकेतित निर्गोण व्यञ्जना को तत्संबन्धित व्यक्ति अथवा पत्र का पाठक अपनी पूरक कल्पना के सहारे ही समझता है। यह पूरक कल्पना भावयित्री प्रतिभा अथवा ग्राहिज्ञा कल्पना का एक विशिष्ट रूप है। कला के सम्पूर्ण व्यञ्जना-व्यापार की सफलता पाठक को इसी पूरक कल्पना पर निर्भर करती है। इनमें रहित पाठक के समक्ष व्यञ्जना-गर्भ कला पत्थर पर फँके बीज के समान निष्कल निष्ठ होती है। आज्ञा की शक्त के से समाप्त होनेवाली लघु-कथाओं अथवा नए तर्ज की कुछ ही शब्दों में समाप्त होनेवाली कविताओं को उसी पूरक कल्पना की सहायता से पाठक समझ पाता है, यह पूरक कल्पना कला की सूक्ष्म साकेतिकता अथवा अर्थवत्ता के लिए पिष्कम्भक का काम करती है। कालिदास ने अग्निज्ञान शाकुन्तलम् में दुष्यन्त और शकुन्तला के सम्मेलन का माक्षात् दर्शन नहीं किया है, किन्तु, मिलन की उतावठा, पारस्परिक आकर्षण और मर्मियों द्वारा दिए गए एकान्त में ही चतुर पाठक अपनी पूरक कल्पना के सहारे भरत के गर्भाधान की भूमिका को समझ लेता है। उसी तरह पताद ने प्रसिद्ध गीत ‘बीती विभावरी जाग रे’ में प्रसंग-निगरण के कारण पाठक को पूरक कल्पना में यह अर्थ समझना पड़ता है कि नयी बी ‘जगन्नी’ के माध्यम से यहाँ पर गौर में निदियाई हुई ऐसी अगम्य वान-पराजना का चित्रण है, जिसकी सारी शक्त प्रतीक्षा में बीत गयी, पर प्रियतम

१. “जानी पूर्व-पद्या-कुमारिका-जनि जानकी-नयन-वसनीय प्रथम कल्पन गुरीय ।”
‘गम ही गति-रूपा’, अपरा—ले० निगना, साहित्यकार समूह, प्रयाग, सु० २०१३,
पृ० ३५ ।

न आ सका। कारण, अघरो का अमद राग और अलको मे कैद मलयज इसे संकेतित करते हैं कि नायिका की सारी तैयारी ज्यों की त्यों अनाघ्रात रह गयी, इस तरह किसी भी अकथित व्यजना की रस-भूमि पर पहुँचने के लिए पूरक कल्पना का योग अत्यन्त आवश्यक है। अकन-प्रधान स्थावर कलाओं—जैसे, मूर्तिकला और चित्रकला—के आस्वादन मे इस पूरक कल्पना का और विशेष महत्त्व है, कारण, काव्य-कला की तरह इनमे वर्णित-कल्पित वस्तु की विस्तृत बारीकी का विशद प्रक्षेपण नहीं होता, इनमे व्योरे का अभाव और निबद्ध वस्तु का संक्षिप्त संकेत रहता है। अतः इन कलाओं के आस्वादन मे अध्याहारनिमित्त पूरक कल्पना की विशेष आवश्यकता होती है। उदाहरण के लिए हम 'बोटिसेली' के प्रसिद्ध चित्र—'द बर्थ ऑव वेनस'—को देख सकते हैं। इसमे विवमना सौन्दर्य-मूर्ति वेनस सागर की दोलित लहरों पर आत्मनिष्ठ मुद्रा मे एक 'कोक्लशेल' (शूबक-तरी) पर खड़ी किनारे की ओर बहती चली जा रही है। वेनस की बाईं ओर पवन का प्रतीकत्व करनेवाली एक युग्म-आकृति है, जो वेनस को उस अमर कूल की ओर प्रेषित कर रही है, जिस पर एक वस्त्राभूषित तरुणी उसका स्वागत करने के लिए समुत्सुक खड़ी है। अर्थात् यह वायु-वेग से सागर की लहरों पर बहती हुई विवसना वेनस का एक गतिशील चित्र है। किन्तु, इसमे सामान्य दृष्टि से अथवा पहली नजर मे वेनस की गतिशीलता लक्षित नहीं होती, वह तो शम्बूक-तरी पर एकदम स्थिर खड़ी दीख पड़ती है। अतः यहाँ वेनस की दाहिनी ओर उड़ती हुई अलको को देखकर पूरक कल्पना से यह स्पष्ट होता है कि बाईं ओर से पवन आ रहा है और केन्द्रस्थल से कुछ दाईं ओर हटकर वेनस के दीख पड़ने से तथा दाहिनी ओर स्वागतोत्सुक नारी की उपस्थिति से यह समझना पड़ता है कि वेनस वामवर्ती पवन के झोको से दाहिनी ओर स्थित पुलिन के पास बहती चली जा रही है। सारांश यह है कि बोटिसेली द्वारा अंकित इस वेनस-चित्र के गतिशील सौन्दर्य की आनन्दानुभूति कोई सहृदय-चित्त पूरक कल्पना के सहारे ही कर सकता है, कारण यहाँ एक-दो संकेतों के आधार पर उसे अपनी ओर ने गति का अध्याहार करना पड़ता है। इसी तरह हम एदगा देगा के चित्र 'आफ्टर द वाथ' को भी देख सकते हैं। इसमे डुबकी लगाने, जल ढारने या जलपात्र का कोई दृश्य नहीं दिखाया गया है। इसमे केवल जलभार से अधोमुख वेश लिए हुए एक झुकी हुई तन्वगी तरुणी अंकित है, जो तालिए से अपने पाँव पोछ रही है। यहाँ वसन-हीनता, केश की भीगी अधोमुखता और पोछने की क्रिया से हम पूरक कल्पना के सहारे यह समझ लेते हैं कि इस चित्र मे एदगा देगा ने एक सद्यः स्नाता को अंकित किया है। संक्षेप मे हम कह सकते हैं कि कलाकार जहाँ अपनी कृति मे श्लीलता के निर्वाह, अभिव्यक्ति-सौंदर्य, विभाजन-व्यापार की उपचिंति,

व्यापार-शोधन अथवा उच्चार-वक्रता के लिए कुछ बातों को अकथित अथवा कुछ स्थलों को रिक्त छोड़ देता है, वहाँ पाठक अपनी पूरक कल्पना से उनकी मनमा पूर्ति कर लेता है। अतः पूरक कल्पना सहृदय-चित्त की अनुमानाश्रित मध्य-नियोजन-शक्ति है।

मुक्तयादृच्छिकी कल्पना कलाकार के मानसिक स्वतः चालन से निर्गत होती है। इस कल्पना में उड़ान अधिक रहती है और केन्द्रगामिता का अभाव रहता है, कारण, इसमें कलाकार वस्तुमत्ता से आदिष्ट न होकर अपनी मनकी रुचि या वहक के अनुसार इतस्ततः अप्रस्तुतों, उपमानों और अवर्णों का 'गुमटु' प्रस्तुत कर देता है। अनेक बार श्रेष्ठ कलाकार भी ईमानदार अनुभूति के अभाव में अपनी रचना की योजना को पूरा करने के लिए मुक्तयादृच्छिकी कल्पना का सहारा लेते हैं। उदाहरण के लिए, पन्त जी की 'बादल' शीर्षक कविता का उत्तरार्द्ध ऐसी ही कल्पना से निर्मित है।^१ छान भर में कवि ने बिना किसी रसान्मकता या नन्दतिक बोध को उभारे अग्नि, अम्बर, जल, पवन तारा और शशि—अनेक लोक तथा पञ्चतत्त्वों का मुआयना कर लिया है। लगता है, कवि की लेखनी ने कविता के तीन-चार बंधों में ही गणेश जी के मूपक की तरह सम्पूर्ण नृष्टि की चटपट परिक्रमा कर ली हो। इस तरह मुक्तयादृच्छिकी कल्पना भावुकता का प्रलाप या सामान्य कल्पना-वृत्ति का 'डेलिगियम' है।

इसी तरह तिर्यक् कल्पना एक प्रकार की यक्र कल्पना है। यह सहा-मरल गति में चलकर तिग्छी बाट करती है। अतः इस कल्पना से निर्मित कृतियाँ प्रायः पहलियों की तरह अनुकूल हो जाती हैं। 'क्यूमिस्ट' चित्रकारों की रचना में इसका प्रचुर प्रयोग मिलता है। आधुनिक कल्प के शीर्षपाती कथा-चित्रान की प्रकरण-वक्रता में भी इसका सहयोग मिलता है। विज्ञेयकर वे शिम्शदादी कवि, जो चित्रमिता के साथ ही अभिव्यक्ति के समर्थक होते हैं, तिर्यक् कल्पना में विज्ञेय प्रेम करते हैं। क्यूमिस्ट और निगला की कविताओं में इस कल्पना के अनेक उदाहरण मिलते हैं। तिर्यक् कल्पना का विशिष्ट लक्षण यह है कि इसका व्यवसाय संगठनात्मक नहीं होता। वह सर्वदा प्रतीयमान रहता है, साथ ही 'नानिर्दिष्ट' और 'नानिश्चिष्ट' भी। काव्य में प्रयुक्त तिर्यक् कल्पना के विषय पदव्यय, पदव्यय, वाक्यव्यय और विरल अक्षर-विन्यास विज्ञेय गहायक सिद्ध होते हैं।

^१ उद्धृत—आधुनिक कवि, सन्निधान-वन, दिल्ली साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, ई. १९३३, पृ. २७।

कल्पना

उपर्युक्त तीन प्रकार की कल्पनाओं को सभी ललित कलाओं में समान रूप से गति मिल सकती है, किन्तु, कल्पना के कुछ ऐसे भी प्रकार हैं, जो काव्य-कला में विशेष विच्छिन्नता के साथ प्रयुक्त होते हैं। अतः यहाँ हम काव्य-कला के अनुकूल पढ़नेवाले कल्पना-प्रकारों पर अधिक विचार करेंगे, क्योंकि प्रस्तावित विषय के अनुसार काव्य के विशेष सन्दर्भ में कल्पना पर विचार करना हमारे लिए अपेक्षित है। इन काव्यानुकूल कल्पना-प्रकारों में सावयव कल्पना, विभाव-विधायक कल्पना और तद्भव कल्पना विशेष विचारणीय है।

जहाँ ऊँहा की ओर प्रवृत्ति रखनेवाला कवि सटीक उद्भावनाये कर पाता है, वहाँ हमें सावयव कल्पना मिलती है। ऐसी कल्पना में कहीं गई बातें एक-दूसरी से शृङ्खला की कड़ियों की तरह सम्बद्ध रहती हैं और उनकी अर्थवत्ता भी अन्योन्याश्रित रहती है। इसलिए सावयव कल्पना की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि इसकी सभी उक्तियाँ और तदर्थ योजित सभी अप्रस्तुत एक प्रभावान्विति की ओर उन्मुख रहते हैं तथा अयुतसिद्धावयव होते हैं। उदाहरण के लिए देव के इस सर्वे पर विचार किया जा सकता है—

सांसन ही में समीर गयो अरु आँसुन ही सब नीर गयो ढरि ।

तेज गयो गुन लै अपनो अरु भूमि गई तन की तनुता करि ।

देव जिये मिलबेई की आस कै, आसहु पास अकास रह्यौ भरि ।

जा दिन तें मुख फेरि हरें हँसि हेरि हियो जो लियो हरि जू हरि ॥^१

यहाँ वियोग-शीर्ण नायिका के शरीर से पञ्चभूतों के निकलने की सावयव कल्पना की गई है। केवल निश्वास, आँसू, इत्यादि की अधिकता दिखला देने से इतनी प्रभविष्णुता नहीं पैदा होती। किन्तु, यहाँ तो कल्पनापटु कवि ने पञ्चभूतों में से प्रत्येक के निकलने का एक-एक माध्यम बतला दिया है। निश्वासों से वायु निकल गई, आँसुओं में सम्पूर्ण जल-तत्त्व बह गया, विरह-क्लान्ति से मुरझाती हुई कान्ति के साथ तेज भी समाप्त हो गया, शरीर के दुबलाने से पार्थिव तत्त्व भी गायब हो गया और अब उसके चारों ओर फैले हुए शून्य में बच गया केवल आकाश। इस तरह यहाँ देव ने विरह की विभिन्न दशाओं में चार भूतों के निकलने की बड़ी सटीक उद्भावना की है और सावयव कल्पना से काम

१ विरह-पीडिता राधा की शीर्णता को वर्णित करते समय विद्यापति ने भी इसी सावयव कल्पना से काम लिया है—माधव जानल न जिवति राही। जतवा नकर लेले छलि सुन्दरी। से सवे सोपलक ताही। सरदक रसधर मुखरुचिसोपलक। हरिन के लोचन लीला। केसपास लण चमेरिके सोपल। पाए मनोभव पीला। दसन दसा दालिव के सोपलक। बन्धु अधर रुचि देली। देहदसा सउदामिनि सोपलक। काजर सनि सखि भेली।—विद्यापति, सम्पादक, मित्र-मजुमदार, नवीन सम्करण, २०१०, पृष्ठ १३८।

लिया है ।'

काव्य एवं अन्य ललित कलाओं के भावन में विभावों के सहारे ही मानव-चित्त रसानुभूति अथवा सौन्दर्यानुभूति की दशा तक पहुँचता है। अतः कवि जय तक विभाव-पक्ष का सम्यक् मडान नहीं बर्धता, तब तक काव्य के आश्रय के साथ नभी पाठकों का चित्त एक 'सम' पर नहीं आ सकता। अर्थात् काव्य को आश्रय की अनुकूल भूमिका में लाने के लिए, शास्त्रीय भाषा में 'साधारणीकरण' के लिए, विभाव का सम्यक् स्थापन अत्यावश्यक है। यह कार्य विभाव-विधायक कल्पना में ही संभव है। विभाव-विधायक कल्पना वह कल्पना है, जो अनेक महदयों को आश्रय की भूमिका में लाकर उनके लिए किसी भाव का सामान्य आलम्बन या कारण पड़ा कर देती है। ऐसी कल्पना द्वारा नृष्ट रूप-विधान में साधारणीकरण की विशिष्ट शक्ति होती है। फलस्वरूप विभाव-विधायक कल्पना में आलम्बन का बहुत प्रभावोत्पादक और कलात्मक चित्रण रहता है। विभाव-विधायक कल्पना के प्रसंग में यह स्मरण रखना चाहिए कि इसका क्षेत्र अतीव विस्तृत होता है और इसकी गति अत्यन्त अप्रतिहतगमर। कारण, आश्रय में सवधित कल्पना केवल मानव-जगत् में मिसरी रहती है (क्योंकि आश्रय की भूमिका में नरेतर जगत् आ नहीं सकता) जब कि विभाव में सवधित कल्पना समग्र सृष्टिव्यापिनी होती है (क्योंकि विभाव-पक्ष के अन्तर्गत मानव-जगत् और मानवेतर जगत्—दोनों ही आ जाते हैं)। अतः दृष्टि-विस्तार-मय कवि की प्रतिभा विभाव-विधायक कल्पना की और अधिक अग्रसर होती है।

तदनन्तर, तदनन्तर कल्पना विचारणीय है। मनुष्य के गानस-लोक में भी भौतिक या जैव जगत् की तरह प्रजनन की प्रवृत्ति होती है। अतः उसकी मानसिक सृष्टि में भी प्रसार-चक्र चलता रहता है। एक चिन्तन दूसरे चिन्तन को, दूसरा चिन्तन तीसरे चिन्तन को, एक कल्पना दूसरी कल्पना को और दूसरी कल्पना तीसरी कल्पना को एवम्प्रकारेण आवर्तक ढंग से जन्म

१. नाग में भी 'जगन्पालक' के चतुर्थ मर्ग में सूर्यादय और चन्द्राना के समय रैवतक पक्षों की गणितघटाशुभ वाले भूतियोभित गज से मिलती-जुलती आभा का वर्णन सापयय य-दना स्पष्ट है—

उत्पत्तिं विन्दे जगन्पालकावधिनस्त्वौ द्विगर्वाणि याति आगन् ।

वर्णनं विन्देत्तु विनाम्विघट्टादय परिवारित वाग्नेःश्लीषान् ॥२०॥

—जगन्पालकम्, नाग प्रज्ञात, श्रीलम्बा विनाम्वन, बनारस, १९१५, पृ० १५८ ।

यहां उक्त पदों का अर्थ, द्विज से मृदु अन्तर्ग्राह्य चन्द्रमा और सूर्य उदित वायव्य को ओलुंग घटाशुभ तब प्रवृत्ति विज्ञा को घण्टे की रत्नी जान लेने में कल्पना का साव-दना दर्शित है।

अथवा

आज वन में पिक, पिक में गान,
विटप में कलि, कलि में सुविकास,
कुसुम में रज, रज में मधु, प्राण ।
सलिल में लहर, लहर में लास ।

यहाँ पूर्व-पूर्व वस्तु के प्रति पर-पर वस्तु का गृहीत-मुक्त-रीति से श्रुतला-
भ्यापन है, अतः मानास्पत/ के व्याख्यान तद्भव कल्पना बहुत सुलक्षी हुई है ।
एकावली के दूसरे रूप में भी, जहाँ पूर्व-पूर्व वस्तु के प्रति पर-पर वस्तु का
विशेषण रूप में स्थापन रहता है, तद्भव कल्पना सुलभे हुए रूप में उतर
नकती है ।

काव्य के सृजन-पक्ष की दृष्टि से प्रसंग-कल्पना विविध कल्पना-प्रकारों
में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । प्रसंग-कल्पना का प्रयोग प्रबन्ध-चातुरी की दृष्टि में
किया जाता है । इस कल्पना के द्वारा कवि काव्य-निबद्ध कथा अथवा दृश्य को
पर्याप्त मात्रा में प्रभविष्णु और प्रसृत बना देता है । अतः इसके द्वारा प्रबन्ध-
कार कवि, प्रायः, कथोक्त काव्य में उत्पाद्य लावण्य भरा करता है । भारवि
ने 'किरातार्जुनीयम्' के आठवें सर्ग में जहाँ गन्धर्वों और अप्सराओं की श्रीटादि
का गूलकथा से हटकर विस्तृत काव्यात्मक वर्णन किया है, वहाँ इसी प्रसंग-
कल्पना में काम लिया है । इस सर्ग में नायक, नायिका अथवा सखियों की
जितनी उक्तियाँ हैं, वे सभी प्रसंग-कल्पना का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करती
हैं । इस कल्पना का स्वरूप स्वयं ही नामानुसार बहुत स्पष्ट है, अतः उदा-
हरणों का विस्तार अनावश्यक प्रतीत होता है ।

अब हम अनिश्चय और उद्देश के आधार पर कुछ कल्पना-प्रकारों का विवेचन
करेंगे । काव्य का सम्पूर्ण अप्रस्तुत-विधान, चाहे साम्यमूलक हो या वैषम्यमूलक,
बहुमान में अतिशय पर निर्भर करता है । अतिशय के बिना काव्य में अलका-
र्य और चमत्कार का आविर्भाव नहीं हो सकता । अतः जो काव्य-निबद्ध
कल्पना-अनिश्चय के तत्त्व को प्रधान रूप में स्वीकार कर चलती है, उसे हम
अनिश्चयमूलक कल्पना कह सकते हैं । यहाँ इस भ्रम की गुजाइश है कि अति-
शयमूलक कल्पना केवल अनिश्चयोक्ति अलंकार के विभिन्न भेदों—रूपकानिश्चयोक्ति,
भेदानिश्चयोक्ति, नवयानिश्चयोक्ति, अक्रमानिश्चयोक्ति, अत्यन्तानिश्चयोक्ति, या
चपनानिश्चयोक्ति—में मिलती होगी । किन्तु, बात ऐसी नहीं है । अनिश्चयमूलक
कल्पना किसी भी चमत्कृत मन्दर्भ में मिल सकती है, अतः इसका क्षेत्र बहुत
व्यापक है । एक उत्कट-प्रेक्षण-प्रधान अनिश्चयमूलक कल्पना का उदाहरण
देना—

उरोभवा कुम्भयुगेन जृम्भितं नवोपहारेण वयस्कृतेन किम् ।

त्रपासरिदुर्गमपि प्रतीर्य सा नलस्य तन्वी हृदयं विवेश तत् ॥^१

यहाँ कवि का कहना है कि 'दमयन्ती के वक्षस्थल पर शोभायमान दोनो कुच-कुम्भ क्या यौवन के नवीन उपहार के समान थे ? उन कुम्भों की सहायता से वह कृशागी लज्जा-रूपी दुर्गम नदी को भी पार करके नल के हृदय में प्रवृष्ट हो गई ।' इस उक्ति में यौवनागम से स्फीत कुचों के दीर्घाकार की व्यजना के लिये अतिशयमूलक कल्पना के सहारे कुच पर कुम्भ की उत्प्रेक्षा की गयी है । यह जानी हुई बात है कि जब कवि अनुभूति की सच्चाई से अपना समीपी सम्बन्ध खो देता है, तब उसकी लेखनी ऊहा की खोपड़ी कुरेदने लगती है । अतः अतिशयमूलक कल्पना कवि की अनवधानता के कारण, प्रायः, अनुभूति-विच्छिन्न होकर ऊहात्मक कल्पना बन जाती है । जैसे, दमयन्ती के कुच-वर्णन में लिखित श्री हर्ष की निम्नलिखित पक्तियाँ देखिये—

अपि तद्वपुषि प्रसर्पतोर्गमिते कान्तिश्चरैरगाधताम् ।

स्मरयौवनयोः खलु द्वयोः प्लवकुम्भौ भवतः कुचावुभौ ॥ (वही, पृ० ३५)

अर्थात्, दमयन्ती के दोनो कुच उसके (कान्ति के प्रवाह से अगाध हुए) शरीर पर क्रीडा करनेवाले कामदेव और तारुण्य के लिये तैरने के दो घडे हैं, नहीं तो कामदेव और तारुण्य दमयन्ती के कान्ति-सागर में डूब जाते । भला, किसी सुन्दरी के शरीर में घिरनई के घडों को खोजना कौन-सी कल्पना है । ऐसे कल्पक को सूखी जमीन पर ही 'डूबने' का सामना करना होगा । इस तरह की ऊहात्मक कल्पना जब और भी अनुभूति-विच्छिन्न होकर अतिशय के सहारे जमीन-आसमान के कुलावे मिलाने लगती है, तब वह अनृजु-अगूढ कल्पना बन जाती है । उदाहरण के लिये, दमयन्ती के रूप-वर्णन की इन पक्तियों पर विचार कीजिये—

हतसारमिवेन्दुमण्डलं दमयन्ती वदनाय वेधसा ।

कृत मध्यविलं विलोक्यते घृतगम्भीर खनी खनीलिमा ॥ (वही, पृ० ३४)

सरलार्थ यह है कि 'ब्रह्मा ने दमयन्ती का मुख बनाने के लिये चन्द्रविम्ब का मानो सार निकाल लिया है । इस कारण उसके बीच में छेद हो गया है । उसी छेद से आकाश की नीलिमा दिखाई देती है ।' स्पष्ट है कि इस प्रकार की कल्पना से किसी गूढ़ता या रमणीयता की उपलब्धि नहीं हो सकती ।

जहाँ किसी हेतु को दृष्टिगत रखकर ऊहा और अतिशय के योग से उत्प्रेक्षा-मूलक कल्पना-विधान किया जाता है, वहाँ अल्पाश में रमणीयता मिलती है ।

१. नैषर्थाय चरितम्—श्रीहर्ष, अनुवादक, ऋषीश्वर नाथ भट्ट, सस्कृत वक डिपो, काशी, सन् १९४६, पृ० ११ ।

अन इस प्रकार की कल्पना अनृजु अगूट कल्पना में कुछ अग्रिम काव्योपयुक्त होती है। उसे हम उत्प्रेक्षामूलक हेतुकी कल्पना कह सकते हैं। अर्थात्, जो कल्पना ऊहा^१ और अनिश्चय के सहारे, कभी विशेष हेतु की सिद्धि के लिये की जाय, उन उत्प्रेक्षामूलक हेतुकी कल्पना कहते हैं। जैसे श्रीहर्ष ने कामज्वरा-यान्त दमयन्ती के चित्रण में इसी कल्पना का सहारा लिया है। निम्नलिखित पंक्तियों में काम के ताप से भुननेवाली दमयन्ती की दारुण दशा के आतिशय्य को व्यक्त करना कवि का हेतु है—

अधृत यद्विरहोष्मणि मज्जितं ननसिजेन तद्वह्युगं तदा ।

स्पृशति तत्कदन कदलीतरुर्द्यदि मलज्वलदूषणदूषितः ॥^१

यानी 'यदि कदली तरु मन्देय में वल्लि ने दग्ध ऊमर में स्थित हो तो वह उस नमय कामदेव के द्वारा वियोग के दाह में सत्पन्न हुई दमयन्ती की दोनों जघाओं को पीटा वा अनुभव कर सकता है। इन तरह यहाँ ऊहा^१ और अनिश्चय के योग का हेतु बहुत स्पष्ट है। कभी-कभी हेतुमुक्त होकर भी उत्प्रेक्षामूलक कल्पना की जाती है। जैसे, भारवि ने 'किरातार्जुनीयम्' के ऋक् सर्ग में सध्याकाल का गणित दर्शन इसी उत्प्रेक्षामूलक कल्पना के सहारे विस्तार-पूर्ण किया है।

अब हम काव्य में प्रचुरता के साथ प्रयुक्त सादृश्य-कल्पना पर विचार करेंगे । सादृश्य-कल्पना उसे कहते हैं, जिसमें कवि रूप-साम्य रखनेवाले कुछ दूरवर्ती अप्रस्तुतों का बिम्बानुबिम्ब विधान करता है । इस प्रकार सादृश्य-कल्पना काव्य के वर्ण्य और अवर्ण्य या प्रस्तुत और अप्रस्तुत की कुछ उभयनिष्ठ विशेषताओं को ग्रहण कर चलती है । जैसे, निम्नलिखित पक्तियों में कवि ने नीलोत्पल और खजन को आकर्षातिटायताक्षी दमयन्ती के नेत्रों का बिम्बानुबिम्ब अप्रस्तुत बनाकर सादृश्य-विधायिनी कल्पना से काम लिया है—

पद्मान् हिमे प्रावृषि खञ्जरीटान् क्षिप्नुयमादाय विधिं क्वचित् तान् ।

सारेण तेन प्रतिवर्षमुच्चैः पुष्पाति दृष्टिद्वयमेतदीयम् ॥^१

इसी प्रकार की सादृश्य-कल्पना अतिशय से समन्वित होकर अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना बन जाती है । यह कल्पना प्रायः सभी सादृश्य-विधान में रहती है । अतः सादृश्य-निबन्धन में इसकी सार्वत्रिक उपस्थिति के कारण अलग से इसके विभाजन को हम अनावश्यक भी मान सकते हैं । यह अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना वहाँ मिलती है जहाँ उपमेय और उपमान के बीच सादृश्य तो रहता है, किन्तु यह स्वाभाविक न होकर अतिशयगर्भ होता है । जैसे, भारवि की निम्नलिखित पक्तियों पर विचार किया जाय—

प्रस्थानभ्रमजनितां विहाय निद्रामामुक्ते गजपतिना सदानपङ्के ।

शय्यान्ते कुलमलिनां क्षणं विलीनं संरम्भच्युतमिव शृङ्खलं चक्राशे ॥^२

यहाँ गजमद की सुगंध पर लुब्ध होकर पक्तिवद्ध भ्रमरों का दृष्ट पडना स्वाभाविक है, किन्तु, मदपक पर बैठी भ्रमरपक्ति का हठात् उठन वाले गजराज के पग से दृष्टी लौह शृङ्खला के समान होना एक अतिशयमूलक सादृश्य-विधान है ।

यह सादृश्य-कल्पना अधिक सचेत होने पर कभी-कभी तुलनात्मक कल्पना का रूप धारण कर लेती है । यह तुलनात्मक कल्पना प्रायः वहाँ उपस्थित होती है, जहाँ कलाकार प्रस्तुत उपमेय का उत्कर्ष सिद्ध करने के लिये अनेक प्रसिद्ध उपमानों का तुलनात्मक उल्लेख इस प्रकार उपस्थित करता है कि इन उपमानों की तुलना में उपमेय की ही उत्कृष्टता प्रतिपादित हो सके । जैसे, भारवि ने इन्द्रकील पर्वत पर वन-विहार करने वाली सुरबालाओं की सलील गति, उनके नितम्बों की सुपुष्टता तथा मुख-कान्ति की उत्कृष्टता को व्यक्त करने के

१. नैषधीय चरितम्, ले० श्रीहर्ष, संस्कृत बुक डिपो, काशी, १९४९, पृष्ठ २६८ सरलार्थ यह है कि 'विधाता नीलोत्पलों को शीतकाल में तथा खजनों को वर्षाकाल में कहीं इकट्ठा करके रखता है और प्रतिवर्ष उनसे सार निकाल कर दमयन्ती के नेत्रों को पुष्ट करता है ।'

२. किरातार्जुनीयम्, सप्तमः सर्गः, ३१ ।

लिये इन पक्तियों में इसी तुलनात्मक कल्पना का सहारा लिया है—

गतं सहारं फलहंस विक्रम कलत्रसारं पुलिन नितम्बिनि ।

मुखं सरोजानि च दीर्घं लोचनं सुरस्त्रिय साम्यगुणान्निरासिरे ॥^१

नात्पर्य यह है कि सौन्दर्योपेक्षित सुरवालाग्रो ने अपने सविलास मन्दर गमन में राजहनों की गति को, दोलित नितम्ब वाले जघनों के भार से सैकत-पुलिन को तथा विशाल नयनों से युक्त मुखों की कान्ति से कमलो को जीत लिया है। यहाँ उपमेयो—गति की मधुरता, नितम्बों की सुपुष्टता और मुखकान्ति—की उत्कृष्टता को प्रमाणित करने के लिये उपमानो—हमगमन, सैकत-पुलिन और कमल-कान्ति—के साथ तुलना की गई है। यहाँ प्रत्येक उपमेय अपने-अपने उपमान से श्रेष्ठ है। जैसे, कलहस अपने मद गमन के लिये प्रसिद्ध है, किन्तु, सुरवालाग्रो में मन्द गमन के साथ ही हाव की विद्यमानता है। पुन सरित पुलिनो में केवल ऊँचाई रहती है, किन्तु, इन सुरवालाग्रों के नितम्बों में ऊँचाई के साथ भार भी है और इनके मुखों से कमलो की समानता है, किन्तु, कमल तो इनकी तरह विलोल लोचन नहीं हैं। इस तरह कवि उपमेय के उत्कर्ष-प्रतिपादन की दृष्टि से तुलनात्मक कल्पना में प्रवृत्त होता है।

उपर्युक्त अनिशयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना सीमा को पार कर जाने के बाद 'फैमी' बन जाती है। ऐसा वहाँ होता है, जहाँ कलाकार सादृश्य के आधार पर किसी अघटनीय घटना, अस्वाभाविक सत्य अथवा असंभव सभाव्य की दूरारूढ बातें करता है। जैसे, सरोज तथा मुग्ध में कुछ सादृश्य है और इस सादृश्य पर कल्पना का महान बाँधा जा सकता है। किन्तु, कोई कवि यदि इस सादृश्य को इतना नीच दे कि मधुनोभी नीरे कमल की ओर न जाकर पास खड़ी कामिनी के मुख पर झींरने लगे, तो इस कोटि का अनिशयोक्तिमूलक सादृश्य-विधान 'फैसी' बन जायगा। उदाहरणार्थ, पण्डितराज जगन्नाथ की ये पक्तियाँ देखी जा सकती हैं—

तीरे तरुण्या वदन सहास नीरे नरोज च मिलिद्विकाशम् ।

आलोक्यघावत्युमयत्र मुग्धा मरंदलुब्धालिफिशोरमाला ॥^२

इतना ही नहीं, पण्डितराज जगन्नाथ ने नो चन्द्रमा का भ्रम पैदा करने वाले मुग्ध तक चोच मारने वाले चकोर को पहुँचा दिया है—

आलोक्य मुन्दरि मुख तव मन्दहाम,

नन्दन्यमन्दमग्निन्दपिया मिलिन्दाः ।

१. विरागार्जुनीयम्, अष्टमं स्कन्धं, श्लोक नव्या, २६ ।

२. भार्गवी-विलास, अनुवादक, नटवीर प्रसाद द्विवेदी, श्री वैद्येश्वर प्रेस, बम्बई, सं. १९१८, पृ. ७३ ।

किं चासिताक्षि मृगलाञ्छन सम्भ्रमेण
चञ्चुपटं चटुलयन्ति चिरं चकोरा . ॥^१

इस तरह नायिका-मुख और चाँद में रहने वाले अल्प सादृश्य के आधार पर चकोर को चोच चलाने के लिये नायिका-मुख तक पहुँचा देना 'फैसी' का ही कमाल है ।^१ रीतिकालीन कवि बिहारी ने भी अभिसारिका के वर्णन में ऐसी अतिशयगर्भ सादृश्यमूलकता का प्रयोग किया है, जहाँ भौरो ने सहेट पर से घबडाकर लौटती हुई कमलगया नायिका को कमल समझकर ढँक लिया है और वह नायिका समय का गलत अन्दाज रखने पर भी अर्थात् घड़ी मारकर चाँद के अचानक उग आने पर भी लोगो की नजर से बच गई है ।^१

काव्य में इस प्रकार की एक और यथार्थ-परित्यक्त कल्पना प्रचलित है, जिसे हम लक्षक विशिष्टता के द्योतनार्थ प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना कह सकते हैं । इसके द्वारा काव्य-निबद्ध पात्र को विचित्र-विचित्र प्रकार की चमत्कारपूर्ण स्थितियों में प्रस्तुत किया जाता है, जिसके आह्लाद से सहृदय-चित्त का स्निग्ध प्रसादन होता है । यह एक प्रकार की कारण-निदान-सम्पन्न ललित कल्पना है । इस कोटि की कल्पना के निदान प्रायः कवि-समय या कवि-प्रसिद्धियों की तरह चमत्कारपूर्ण होते हैं । उदाहरणस्वरूप हम अमरुक की इन पक्तियों को देख सकते हैं—

१. वही, पृ० १०१ ।

२. एक स्थल पर माघ ने भी नेत्र और कमल के बीच रहने वाले कल्पसादृश्य के आधार पर 'फैसी' का ऐसा मंडान बाँधा है कि कान में लटकने वाले बेचारे कमलों को नेत्रों की तुलना में (अमर-गुजार के माध्यम से) अपनी पराजय की घोषणा करनी पड़ी है—

अविजितमधुना तवाहमक्ष्णो रुचिरतयेत्यवनम्य लज्जयेव ।

अवणकुवलय विलासवत्या अमररुतैरूपकर्णमाचक्षते ॥६०॥

—(शिशुपालवधम्, सप्तम् सर्ग, पृ० २८५, चौखम्बा, १९५५)

अर्थात् किसी सुलोचना ने कानों में नीलकमलों को लटका रखा था, जिनके ऊपर गध के लोभ से भौरे उड़ रहे थे । इस पर यह उत्प्रेक्षा की गई है कि उस विलासवती के नेत्रों की सुन्दरता से पराजित होने के कारण अधोमुख हुआ नीलकमल अमर-ध्वनि के व्याज से उस नायिका के कानों के पास मानो यह कह रहा था कि 'मैं इस समय तुम्हारे नेत्रों की सुन्दरता से पराजित हो गया ।' जैसे, व्यवहार-जगत् में कोई व्यक्ति किसी से पराजित होकर लज्जा से नम्र-मुख हो उसके पास जाकर अपनी पराजय को स्वीकार कर लेता है ।

३. अरी खरी सटपट परी, विधु आधे मग हेरि ।

सग लगे मधुपनि लई, भागन नली अंधेरि ॥

—विहारी-चोधिनी, चतुर्थ शतक, ३१४ ।

४. अमरुकशतकम्, लक्ष्मी बेंकटेश्वर प्रेस, मुम्बई, संवत् १९७१, पृ० १६ ।

दम्पत्योर्निशि जल्पतोर्गृह शुकेनाकर्णितं यद्वचस्तत्प्रातर्गुरुसन्निधौ
निगदतस्तत्त्योपहार वधूः ॥

कर्णालवित पद्मराग शकलं विन्यस्य चक्षुषुटे व्रीडार्ता प्रकरोति
दाडिमफलव्यालेन दाग्धन्धनम् ॥

यहाँ ऋचि ने स्वकीया नायिका के इस सखी-वचन में सम्भोग शृंगार के अन्तर्गत व्रीडा सचारी को दिखलाते हुये (छल से कार्य साधने के कारण) पर्यायोक्ति ने उपेत प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना का सुन्दर निदर्शन प्रस्तुत किया है, क्योंकि तोते का झोलना (रात की सुनी बातों को दुहरा देना) सज्जा का कारण है और लज्जित वधू के द्वारा पद्मराग के टुकड़े को अनारदाना बनाकर सुगं के समक्ष दे देना लज्जा की समस्या का निदान है ।^१ इस तरह प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना कारण-निदान-सम्पन्न (एक प्रकार की) ललित कल्पना ही है ।

काव्य में तथ्याभिव्यक्ति की वकिमा के लिये असंगति-निर्भर कल्पना का प्रचुर प्रयोग किया जाता है । असंगति-निर्भर कल्पना में कारण का आस्पद कार्य का अनिर्हरण नहीं होता है, फलस्वरूप इससे उक्ति-वैचित्र्य के निरूपण में पर्याप्त सहायता मिलती है । अतः उक्ति को वकिम बनाने में इस कल्पना का विनियोग होता है । चित्रकला के रग-न्यास, संगीत कला की विसवादी स्वर-योजना और युग्म-मूर्तियों के मुद्रा-निवेश में हमें इस कल्पना के निदर्शन मिलते हैं । एक उदाहरण से हम इस बात को और भी स्पष्ट कर सकते हैं—

सा वाला वयमप्रगल्भवचसः सा स्त्री वयं कातरा ।

सा पीनोन्नतिमत्ययोधरयुगं धत्ते सखेदा वयम् ॥

साकान्ता जघनस्यलेन गुरुणा गन्तुम् न शक्ता वयम्

दोषेरन्य जनाश्रितैरपटवो जाता. स्म इत्यद्भुतम् ॥^२

उस मुदतक में विप्रलम्भशृंगार की प्रलापदशा के अन्तर्गत नायक की जटता, शम इत्यादि व्यभिचारी भावों को असंगतिमूलक कल्पना के सहारे एक अच्छी श्रदा के साथ व्यक्त किया गया है । यहाँ असंगति हमें है कि सभी कारणों का

१. मनी भाग्य की स्थिति-कल्पना को हम आदर्शविरिद्धि और में स्थिति स्थिती-अनुवाद की इन स्थितियों में पाते हैं—

दपति गति वर्ग वतिय। गिति निर्जन्तनीन मुना मुनि नानी ।

आगे गुरुन के प्राप्त लम्बी कहने घटना स्वसे रगभीनी ॥

आनिदत वनफल नो तोहि के सौन मनी की कनी रजदीनी ।

कौन है दाहिने के उन् सौ अगे नेवि दने शक्यानि नदीनी ॥

२. अन्तर्गतम्, लक्ष्मी रेकट्रेन्गर प्रेस, मुम्बई, मध्य १९५१, पृ० ३८ ।

आस्पद नायिका है, किन्तु, सभी कार्यों का अधिकरण नायक है। नायक का कथन है कि नायिका बाला है और हमारे मुह से बात नहीं निकलती, वह स्त्री है और हम व्याकुल हैं, वह पीन और उन्नत स्तनों को धारण करती है और हमें थकावट मालूम होती है, वह भारी नितम्बों से दमित है और हम चल नहीं सकते। यह अद्भुत बात है कि अन्य के आश्रित कारणों से हम असमर्थ हो गये हैं। वास्तव में नायिका को ही अप्रगल्भ, कातर, खेदयुक्त और असमर्थ होना चाहिए था। इस तरह असंगतिनिर्भर कल्पना पर आश्रित उक्तियों में एक विशेष चमत्कार रहता है।

यह जानी हुई बात है कि काव्य में अप्रस्तुत-विधान का बहुत अधिक महत्त्व है, साथ ही अप्रस्तुतों में 'आरोप' की प्रमुखता रहती है और अप्रस्तुतों को जुटाना कल्पना का काम है; इसलिए यह तर्कतः निष्पन्न होता है कि काव्य में आरोप-कल्पना के विनियोग का क्षेत्र बहुत व्यापक है। जहाँ कवि उत्प्रेक्षण या अलङ्कार के द्वारा प्रस्तुत पर सादृश्य, साधर्म्य या सारूप्य के सहारे अनेक अप्रस्तुतों का मालारूप, सर्गतात् या खण्डशः चित्रविचित्रमय आरोप करता है, उसे आरोप-कल्पना कहते हैं। जैसे—

स्मितं नैतत्किन्तु प्रकृतिरमणीयं विकसितं
सुखं ब्रूते को वा कुसुममिदमुद्यत्परिमलम् ॥
स्तनद्वन्द्व मिथ्या कनकनिभमेतत्फलयुग
लता सेयं रम्या भ्रमरकुलनम्या न रमणी ॥^१

यहाँ मुस्कान पर सौन्दर्य-विकास का, मुख पर सुगन्धित पुष्प का, स्तन पर स्वर्ण-वर्ण फल का और तन्वगी पर भ्रमर-भार से आनमित मनोहर लता का शुद्धाभिव्यक्तिमूलक आरोप इस प्रकार किया गया है कि प्रस्तुत के स्वधर्म का गोपन और उस पर अप्रस्तुत के अन्य धर्म का आरोप सुन्दरतापूर्वक हो गया है। इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि स्थिति-कल्पना और आरोप कल्पना के द्वारा भावशान्ति, भावसधि और भाव-शबलता की योजना में कवियों को बहुत सहायता मिलती है।

इस तरह नन्दतिक बोध को सुरक्षित रखते हुए सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से कल्पना का विशद प्रकार-निर्धारण किया जा सकता है। उपर्युक्त 'प्रकार' तो उदाहरणस्वरूप हैं। जैसे, इन्द्रियबोध की दृष्टि से गन्ध-कल्पना भी कल्पना का एक ललित प्रकार हो सकती है। घ्राणिक विम्बों को प्रस्तुत करने में कवि-गण प्रायः गन्ध-कल्पना से काम लेते हैं। नायिकाओं के विशिष्ट सौन्दर्य को

१. भामिनी-विलास, ले० पण्डितराज जगन्नाथ, अनुवादक, महावीर प्रसाद द्विवेदी, श्री बेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई, १९५८, पृ० १०१।

अनिव्यक्त करने में जहाँ पद्मिनी अथवा चन्दनगन्धा नायिकाओं की छटा का अन्त किया जाता है, वहाँ हमें इसी गन्ध-कल्पना का कमात्त मिलता है। भारवि ने 'किराताजुनीयम्' के मत्तम संग में इन्द्र-प्रेषित गन्धर्व-सेना के मातंगी के मद-अङ्ग का नित्रग प्रस्तुत करने में इसी कल्पना का प्रयोग किया है—

निक्षेप प्रशमितरेणु वारणानां स्रोतीभिर्मवजलमुज्जतामजलम् ।

आमोद घ्यवहितभून्निपुष्पगन्धो भिन्नलासुरभिमुवाह गन्धवाह ॥^१

यनक रीतिकालीन कवियों, जैसे विहारी ने भी पद्मिनी नायिका के वर्णन में गन्ध-कल्पना में काम लिया है, जहाँ अपूर्वशोभना नायिका के मुख को कमल मानकर गन्ध-लुब्ध भोगों ने भारी भीड़ लगा दी है।

तदनन्तर कुछ अन्य अवान्तर दृष्टियों से भी कल्पना का प्रकार-निर्धारण किया जा सकता है, जैसे—गाणितिक कल्पना। गाणितिक कल्पना का प्रयोग पाय गणिशयोक्ति की मिद्धि के लिए किया जाता है। उदाहरणार्थ, दमयन्ती के रूप के प्रतिगम उत्कर्ष को दिगलाने में निम्नलिखित 'सहस्रांश' का प्रयोग—

यदि प्रसादीकुण्डे सुषाशोरेषा सहस्रांशमपि स्मितस्य ।

तन्मोदवीनां कुरुते तमेव निमिच्छ्य देव सफल स जन्म ॥^२

आज यह है कि यदि दमयन्ती अपनी मुष्कराहट का 'सहस्रांश' भी चन्द्रमा को दे देती, तो चन्द्रमा नीराजन की भाँति चाँदनी में उसकी पूजा कर अपनी चाँदनी का जन्म गफन कर लेता।^३ उसी तरह श्रीहर्ष ने एक जगह श्रीर भी दमयन्ती के रूप-वर्णन में बड़े विचित्र ढंग से इस गाणितिक कल्पना का प्रयोग किया है—

अस्या यदप्याश्च सविभज्य विद्या श्रुती दध्नतरधर्मयम् ।

कर्णान्तिहृदकीर्ण गम्भीरलेपा किं तस्य सख्यं न वा नवाद् ॥^४

अर्थात् "दमयन्ती के दोनों कान अठारह विद्याओं के दो विभाग करके प्राधा-ध-या धारण करते हैं। कान के बीच में गहरी रेखा उठने में ६ का अंक प्राश्वयं नहीं पैदा करता है?" इसी तरह रीतिकालीन कवि विहारी ने भी नायिका के रूप-वर्णन में गाणितिक कल्पना का सुष्ठु प्रयोग किया है। जैसे—

कहत मचें बेंदी दिए, आँक दस गुनी होत ।

तिय लिमार बेंदी दिए, अगनित बढ़त उदोत ॥^५

१. किराताजुनीयम्, प्रकाश हिन्दी व्याख्या, चौथी संस्करण पुस्तकालय, काशी, पृ. १११। अर्थात् उन दर्पों का दायी तथा बायवर्ग्य कर रहे थे, जिसमें दर्प की सपूर्ण पूर्णता हो गई थी। उन दर्पों की उत्पत्ति में पूर्ण की सुगंध दिव्य गर्भ थी और दस आँखों की मूर्ति के लिए निरूपण थी।

२. नैरदेवार्णवम्, मे. श्री हर्ष, मुद्राराक्षस, काशी, १६८६, पृ. १७०।

३. वही, पृ. १७८।

४. विहारी-वोशाली, प्रथम अङ्क, दोहा ४१।

यहाँ विन्दी-वर्णन में विहारी ने 'दस गुनो आक' और 'अगनित' के सहारे गणितीय कल्पना से व्यतिरेक को सिद्ध किया है। इसी प्रकार अपूर्वशोभना नायिका के मुख पर पड़ी हुई लट के वर्णन में विहारी ने गणितीय कल्पना के सहारे ही प्रतिवस्तूपमा को प्रस्तुत किया है—

कुटिल अलक छुटि परत मुख, बढिगो इतो उदोत ।

बंक बिकारी देत ज्यो, दाम रुपैया होत ॥'

साराश यह है कि काव्य एवं अन्य ललित कलाओं के नन्दतिक बोध को सुरक्षित रखते हुए सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से कल्पना के अन्य अनेक प्रकार निर्धारण किए जा सकते हैं। अतः उपर्युक्त प्रकार-निर्धारण 'इदमित्थ' नहीं, नमूना-मात्र है। आगे आनेवाले सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि के तत्त्व-विचारको चाहिए कि वे कल्पना के प्रकार-निर्धारण को और भी समृद्ध, सुचिन्तित और व्यापक बनावे। किन्तु, ध्यान में इतनी बात अवश्य रहे कि जो भी प्रकार-निर्धारण हो, उसमें नन्दतिक बोध अनिवार्य रहे; कोई सौन्दर्योत्तर मानदण्ड कल्पना-विवेचन को दबोच न ले।

अब हम प्रस्तुत अध्याय की मुख्य मान्यताओं को (कल्पना का प्रकार-निर्धारण छोड़कर) इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं —

(१) कल्पना कलाकार की मानसिक सृजन-शक्ति है। अतः कविता एवं अन्य ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों में रचना की दृष्टि से कल्पना सर्वोपरि स्थान रखती है। सचमुच, कल्पना ही वह तत्त्व है, जिससे कवि या कलाकार को नूतन सृजन और अभिनव रूप-व्यापार-विधान की शक्ति प्राप्त होती है।

(२) रचनात्मक कल्पना सौन्दर्यशास्त्र का विवेच्य विषय है। इसको हम नूतन निर्माणक्षम नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा कह सकते हैं। इसके द्वारा कला-जगत् में नयी कृतियों, नयी प्रयुक्तियों और ललितप्रवृत्तियों का प्रसार होता है। इसलिए कला-चर्चा में कल्पना से नन्दतिक रचनात्मक कल्पना का ही आशय ग्रहण किया जाता है, जिससे प्रेरित कलाकार अपनी अनुभूतियों में आवश्यक चयन और वर्जन करके सहृदय की प्रत्यर्थता को आकृष्ट करनेवाले विम्बों या अप्रस्तुतों का विधान करता है।

जीववैज्ञानिकों ने इस बान पर विचार किया है कि किस तरह का मस्तिष्क कल्पना के लिए विशेष समर्थ होता है। इनकी धारणा यह है कि जिस मस्तिष्क-धारी के पास चेतकोशों की पर्याप्त सख्या रहती है, साथ ही जिसके सभी चेतकोश चेतोपागमिक (साइनेप्टिक) योजन-सूत्रों से परस्पर सुसंबद्ध रहते हैं, उन्हीं के पास रचनात्मक कल्पना की शक्ति रहती है। किन्तु, चेतकोशों की

मन्त्र और मन्त्रिता ने आधार पर किनी मस्तिष्क की कल्पनाशील घोषित करना निगारद नहीं है, क्योंकि सिम्पज्जी के मस्तिष्क में भी मनुष्य के मस्तिष्क की तरह अस्सी प्रतिशत चैताकोश होते हैं, किन्तु, उत्तम रचनात्मक कल्पना का अभाव रहता है।

(४) आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना का प्रयोग जिन् अर्थ ने किया जाता है, लगभग उसी अर्थ को व्यक्त करने के लिये मरुतन दादाशास्त्र के आचार्यों ने 'प्रतिभा' शब्द का प्रयोग किया है। अत आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र या पाश्चात्य कला-चिन्तन की प्रतिभा को हम भारतीय काव्यशास्त्र में 'प्रतिभा' का समतुल्य है। प्राचीन आचार्यों ने काव्य-हेतु के प्रसंग में प्रतिभा का तर्कपुष्ट सिद्धिपण किया है। विशेषान्, राजशेखर, भट्टतीर्थ और अभिनवगुप्त के द्वारा निरूपित 'प्रतिभा' आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र की 'कल्पना' ने बहुत साम्य रखती है।

रुद्धियाँ और गतानुगत विश्वास भी पर्याप्त योग देते हैं। इस प्रकार 'फैसी' कुछ स्थलो पर हृद के बाहर पहुँची हुई कल्पना हुआ करती है। कुल मिलाकर काव्य एव अन्य ललित कलाओं के नन्दतिक बोध की दृष्टि से 'फैसी' की तुलना में कल्पना का निर्विवाद ऊँचा स्थान है।

(८) स्मृति के साथ कल्पना का निकट संबंध है। कुछ विचारकों ने कल्पना को स्मृति का ही विकसित रूप माना है। वात यह है कि कल्पना और स्मृति—दोनों का आधार प्रत्यक्ष ज्ञान है। स्मृति प्रत्यक्ष ज्ञान के द्वारा प्राप्त अनुभव को चेतना के समक्ष सुरक्षित रखती है और कल्पना उन अनुभूत विषयों का स्वेच्छानुसार पुनर्निर्माण करती है। अतः कल्पना में सदैव स्मृति का योग रहता है। कल्पना के साथ स्मृति के सहयोग का प्रभाव बिम्ब-विधान पर पड़ता है। दुर्बल स्मृति के साथ सलग्न कल्पना से निर्मित बिम्ब भी निर्बल होते हैं। इसलिए प्रायः कलाकार की स्मृति सामान्य जन की अपेक्षा अधिक शक्ति होती है। इस प्रकार कल्पना की पृष्ठभूमि में ज्ञातविषयक ज्ञान (स्मृति और प्रत्यभिज्ञा) की उपस्थिति आवश्यक है। स्मृति के तीन प्रमुख उद्बोधको—सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता में 'सादृश्य' के साथ कल्पना का निकट संबंध है। वस्तुतः कल्पना का एक कार्य यह है कि वह प्रस्तुत अथवा 'प्रत्यक्ष' से सादृश्य रखने वाली किसी ज्ञातवस्तु को पूर्वानुभव के संस्कारों से कुरेद कर अप्रस्तुत के रूप में उपस्थित कर देती है। इसी तरह कल्पना का संबंध ज्ञातविषयक ज्ञान के दूसरे रूप—प्रत्यभिज्ञा से भी है। यह प्रत्यभिज्ञा 'तत्ता' (पूर्व देश और पूर्व-काल) और 'इदन्ता' (एतद्देश और एतद्काल)—दोनों का अवगाहन करने वाली प्रतीति है। इस प्रत्यभिज्ञा के तीन प्रधान भेदों—तत्सदृश प्रत्यभिज्ञा, तद्विलक्षण प्रत्यभिज्ञा और तत्प्रतियोगी प्रत्यभिज्ञा में प्रथम दो अर्थात् तत्सदृश प्रत्यभिज्ञा और तद्विलक्षण प्रत्यभिज्ञा के साथ कल्पना का अधिक निकट संबंध है।

(९) कल्पना जहाँ उस वस्तु का बोधाभास प्रस्तुत करती है, जो 'वस्तु' वास्तव में इन्द्रियग्राह्य नहीं है, वहाँ उसमें अनुमान का समावेश हो जाता है; क्योंकि जो वस्तु या पदार्थ इन्द्रिय-ग्राह्य नहीं है, उसके ज्ञान के साधन को ही अनुमान कहते हैं। कल्पना का संबंध अनुमान के इन तीनों रूपों—पूर्ववत्, शेषवत् और सामान्यतोदृष्ट—के साथ है।

(१०) कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है, जो अपने सम्पूर्ण के लिए साधन या माध्यम के रूप में ईंट, पत्थर, रंग-तूली, स्वर या बिम्ब—किसी को भी ग्रहण कर सकती है। जो विचारक कल्पना को मानसिक बिम्ब-विधान कहते हैं, वे कल्पना को केवल काव्य तक सीमित कर देते हैं। फल-स्वरूप अन्य ललित कलाओं का विस्तृत परिसर इस निरूपण के अनुसार

रहना से अगम्य बन रह जाता है। इसी और 'कल्पना' को केवल 'मानसिक गृष्टि' रहने से उनमें एक अतिव्याप्ति आ जाती है। अतः सम्पूर्ण ललित कला को दृष्टिगत करते हुए यह रहना निगपद प्रतीत होता है कि कल्पना एक ऐसी मानसिक गृष्टि है, जिसमें सौन्दर्य-बोध के माध्यम सम्मूर्तन की क्षमता और भावोद्घोषन का गुण रहना है।

(११) सभी कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है। जिस कला का मूर्त आधार जितना ही स्थूल होता है, उस कला में कल्पना के विनियोग की मात्रा उतनी ही कम रहती है। कल्पना की यह विशेषता है कि वह मूर्त में मूर्त का नहीं, अमूर्त की सहायता से मूर्त का निर्माण करती है। इसलिए अमूर्त कल्पना उच्छिन्न मूर्तविधान के लिए अमूर्त आधार योजनी है। इस दृष्टि से कल्पना का निम्नतम विनियोग स्थापत्य कला में और न्योत्तम विनियोग तत्त्व-कला में मिलता है। दृश्य-कला और श्रव्य-कला के विभाजन में दृष्टिगत करते हुए हम यह कहते हैं कि स्थापत्यकार, मूर्तिकार और चित्रकार के पास सम्मूर्तन-प्रधान कल्पना की अधिकता रहती है, जबकि संगीतकार और कवियों के पास गदग-मचर कल्पना की प्रधानता रहती है।

बिम्ब

बिम्ब

ललित कला के प्रमुख तत्त्वों में बिम्ब भी बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है। इसकी अनिवार्यता इसीसे प्रकट है कि कला-सृजन के क्षणों में कलाकार की अमूर्त सहजानुभूतियों को बिम्बों के द्वारा ही आकार, इन्द्रियग्राह्यता अथवा विधान (फॉर्म) मिल पाता है। अतः बिम्ब-विधान ही बहुत अंशों में कलाकार की सहजानुभूति की अभिव्यक्ति की सफलता को प्रमाणित करता है और कलाकार की सौंदर्य-चेतना को भी द्योतित करता है। वस्तुतः बिम्ब-विधान कला का वह मूर्त पक्ष है, जिससे कलाकार की भावानयन (एब्स्ट्रैक्शन) से श्लिष्ट सौंदर्यानुभूति को वस्तु-सत्य का सस्पर्श या तद्गत संपृक्त आधार के साथ सादृश्याभास (सेम्ब्लेन्स) मिल जाता है। फलस्वरूप, कुछ विचारक और कलाकार कला-सृजन में बिम्बों को पार्यन्तिक महत्त्व देते हैं।

बिम्ब-विधान कला का क्रिया-पक्ष है, जो कल्पना से उत्थित होता है। कला-जगत् में कल्पना के विकास की एक सरणी है। कल्पना से बिम्ब का आविर्भाव होता है और बिम्बों से प्रतीक का। जब कल्पना मूर्त रूप धारण करती है, तब बिम्बों की सृष्टि होती है और जब बिम्ब प्रतिमित या व्युत्पन्न अथवा प्रयोग के पौनःपुन्य से किसी निश्चित अर्थ में निर्धारित हो जाते हैं, तब उनसे प्रतीकों का निर्माण होता है। अतः कला-विवेचन की तात्त्विक दृष्टि से बिम्ब कल्पना और प्रतीक का मध्यस्थ है।

बिम्ब के स्वरूप को सुलभे हुए रूप में समझने के लिये यह आवश्यक है कि हम बिम्ब और विचार-चित्र के पार्थक्य को अच्छी तरह हृदयगम कर लें, कारण, इन दोनों को पहचानने में प्रायः भ्रान्ति हो जाया करती है। वास्तविकता यह है कि बिम्ब और विचार-चित्र में पर्याप्त अन्तर है। विचार-चित्र प्रत्यक्षाश्रित धारणाओं—‘कन्सेप्ट्स’ को आधार प्रदान करता है। वह अर्थग्रहण का प्रकट हरकारा होता है। किन्तु, बिम्बों का प्रत्यक्ष धारणा में कोई सीधा सबंध नहीं रहता है। संभवतः इसी अन्तर को दृष्टिगत रखकर काण्ट ने विचार-चित्र-विधायक कल्पना को उत्पादक कल्पना और बिम्बविधायक कल्पना को पुनरुत्पादक कल्पना कहा है। अर्थात्, उत्पादक कल्पना से हमें विचार-चित्रों की प्राप्ति होती है और पुनरुत्पादक कल्पना से बिम्बों की। पुनः पुनरुत्पादक कल्पना से सभूत बिम्ब सर्वत्र ‘विशेष’ होते हैं और उत्पादक कल्पना

में मंभून विचार-चित्र सर्वदा 'मामान्य' होने हैं। चित्रों का 'मामान्य' न होकर 'विशेष' होना उसमें भी प्रमाणित होता है कि कला का मवध 'मामान्य' की अपेक्षा 'विशेष' में अधिक रहता है, क्योंकि कला 'मुन्दर' का अधिकरण है और 'मुन्दर' नर्वय अपने 'मामान्य' का उत्कृष्टतम 'विशेष' हुआ करता है। यह दूसरी बात है कि कला 'विशेष' को 'विशेष' ही नहीं रहने देती, उसे माध्याणीकरण के लिए 'मामान्य' भी बना देती है, जो उसकी उत्तर दशा है।

विशेषकर चित्रा के क्षेत्र में विम्ब-विधान के रूप को समझने में इसलिए भी गठिनाई होती है कि कुछ विचारकों ने उसे 'मेटाफर' (रूपक) का पर्याय-वाची बना दिया है और कुछ ने उसे 'मेटाफर' (रूपक) से नितान्त भिन्न माना है।¹ दूसरी ओर मनोविज्ञान में रहि रहनेवाले आलोचकों की दृष्टि में विम्ब-विधान ऐन्द्रिय अनुभूति की एक ऐसी अभिव्यक्ति है, जो हमारी दृष्टि, श्रवण, घ्राण, स्पर्श अथवा रसना के लिए किसी न किसी रूप में रजक हुआ करती है। इस तरह कला-जगत् के विम्ब हमारी सेन्द्रिय अनुभूति के कलात्मक अन्न होते हैं। यह धारणा मौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी कुछ मतुलित मालूम पड़ती है क्योंकि चित्रों को केवल सादृश्य-निर्भर 'मेटाफर' (रूपक) तक सीमित कर उन्हें एक प्रकार का अलकृत उक्ति-वैचित्र्य मानना उचित नहीं प्रतीत होता है। तदनन्तर, यह भी ध्यातव्य है कि कुछ विचारक विम्ब-विधान को एक प्रकार का चित्रात्मक पुनः प्रत्यक्ष मानते हैं। किन्तु, ऐसा स्वीकार करने से विम्बों का चाक्षुष पक्ष इनका प्रधान हो जाता है कि अन्य ऐन्द्रिय पक्ष लुप्त-प्राय हो जाते हैं। अतः विम्ब-विधान को कलाकार के इन्द्रियानुभूति-निर्भर माननिक संवेदनो की कुछ वस्तु-चित्रों अथवा विशिष्ट शब्दों के माध्यम में एक ऐसी अभिव्यक्ति मान लेना, जो हमारे लिए भी एक माननिक धरातल पर इन्द्रिय-ग्राह्य अथवा इन्द्रिय-रजक हो, अपेक्षाकृत अधिक उचित प्रतीत होता है। प्रधानतः इन्द्रियाँ ही पचभूतों और तन्मात्राओं तक हमारे उपनयन का माध्यम हुआ करती हैं। ये तन्मात्राएँ पाँच हैं - रूपतन्मात्रा, रसतन्मात्रा, गन्ध-तन्मात्रा, स्पर्शतन्मात्रा और स्पर्शतन्मात्रा। इन सभी तन्मात्राओं का प्रत्यक्ष हम अपनी ज्ञानेन्द्रियों—दशनेन्द्रिय, रसनेन्द्रिय, घ्राणेन्द्रिय, श्रवणेन्द्रिय अथवा स्पर्शेन्द्रिय द्वारा करते हैं। इन सभी प्रत्यक्षों के क्रम में हमारा अन्न तरण (मन, पहचान और बुद्धि) जागृत रहता है तथा उस पर देश, काल, परिस्थिति और मित्रता का प्रभाव पड़ता है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि ये इन्द्रियाँ सभी सार्वभौम

1. 'Metaphor', *The Philosophy of Rhetoric* by I. A. Richards, London, 1936, Page 89.

हो पाती हैं, जबकि इन्हे सन्निकर्ष के लिए कोई वस्तुनिष्ठ आधार मिले।^१ इस तरह इन्द्रियो की स्वाभाविक और अनिवार्य वस्तुनिष्ठता ही (इन्द्रिय पर निर्भर रहने वाले) बिम्बो को मूर्त होने के लिए बाध्य करती है। सारांश यह है कि वस्तुनिष्ठता और ऐन्द्रिय बोध बिम्ब-विधान के आवश्यक तत्त्व हैं।

इस प्रसंग में यह भी विचारणीय है कि बिम्ब-विधान में 'सादृश्य तथा तुलना' के तत्त्व महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। सादृश्य-स्थापन या तुलना में बिम्ब-विधान के निमित्त यह अनिवार्य नहीं है कि वस्तुगत, मूर्त अथवा स्थूल की तुलना वस्तुगत, मूर्त अथवा स्थूल से ही की जाय या भावगत, अमूर्त अथवा सूक्ष्म की तुलना भावगत, अमूर्त अथवा सूक्ष्म से ही की जाय। इनके विपर्यय से भी कला में शोभन-तत्त्व का आधान होता है। छायावादी बिम्बविधान इसका अन्यतम उदाहरण है कि किस प्रकार मूर्त के लिये अमूर्तविधान तथा अमूर्त के लिए मूर्तविधान से अनुपम लावण्य की सृष्टि की जा सकती है। सचमुच, उत्कृष्ट बिम्बविधान में यह विपर्यय ही अधिकतर विद्यमान रहता है। फलस्वरूप श्रेष्ठ बिम्बो के द्वारा मूर्त को भावरूप और भाव को मूर्तरूप दिया जाता है। शर्त इतनी ही है कि बिम्बो को सवेगों की घनता से सर्वदा अवगुंथित रहना चाहिए। अर्थात्, सवेगों की घनता उत्कृष्ट बिम्बविधान का अविच्छेद्य गुण है। इस तरह अप्रस्तुतयोजना में जहाँ सवेगों की घनता समाविष्ट होती है, वहाँ बिम्बो की स्वतः सृष्टि हो जाती है। इसलिए रूपक, उपमा या मानवीकरण—किसी भी माध्यम से कवि अपनी अप्रस्तुतयोजना में बिम्बविधान ला सकता है। अधिक स्पष्टता के लिए हम कह सकते हैं कि बिम्बविधान कलाकार का एक ऐसा सवेग-संकुल प्रयास है, जिसमें वह विविध अथवा विपरीत वस्तुओं, मन स्थितियों और धारणाओं को, जो सामान्यतः विच्छिन्न और अर्थहीन लगती हैं, अपनी कल्पना शक्ति से परस्पर मिलाकर एक नवीन सन्दर्भ अथवा अनुक्रम देता है तथा उनमें अनेक मार्मिक छवियों का आधान कर देता है। हम इस बिम्ब-विधान को एक दूसरी दृष्टि से भी समझ सकते हैं, क्योंकि यह बिम्ब-विधान (हिन्दी काव्यशास्त्र की भाषा में) 'अप्रस्तुत-योजना' अथवा टी० एस० इलियट के शब्दों में 'ऑब्जेक्टिव कोरेलेटिव' का ही एक रूप है। जब कलाकार अपने अमूर्त मर्म-सवेगों की यथातथ्य अभिव्यक्ति

१. सेन्द्रिय प्रत्यक्ष और इन्द्रिय सन्निकर्ष के विशेष विवेचन के लिए द्रष्टव्य—चिद्विलास, ले० सम्पूर्णानन्द, ज्ञानमण्डल, वाराणसी, १९५६, सेन्द्रिय प्रत्यक्षाधिकरण और 'सन्निकर्षाधिकरण', पृ० २२-२३।

२. द सैक्रेड बुड, टी० एस० इलियट, पेज, १००। हम 'ऑब्जेक्टिव कोरेलेटिव' को एक प्रकार से कवि के स्वगों का 'फेनोमेनल इन्वीवैलेन्ट' कह सकते हैं।

के लिए ब्राह्म जगत् से (आवेष्टनगत) ऐसी वस्तुओं को कला के फलक पर इस रूप में उपस्थित करता है कि हम भी उनके भावना से वैसे ही मर्म-सवेग को प्राप्ति कर सकें, जिसमें कलाकार पहले ही गुजर चुका है, तब उन योजित वस्तुओं की वैसी प्रस्तुति को हम विम्बविद्या कहते हैं।

सहृदय-चित्त की दृष्टि से विम्ब, सामान्यतः, विस्मृत कलाकृति का शेषाश (स्मृ-अश) होता है, क्योंकि विम्ब इन्द्रियगम्य और मूर्तिमान होने के कारण स्मृति में सुरक्षित रह जाता है, जब कि कलाकृति की अन्य चीजें (भाव, शैली या शिल्प-पद्धति) अमूर्त और भावात्मक होने के कारण विस्मृत हो जाती हैं। कला का आस्वादन करने वाला सहृदय पढ़ी हुई कविता की कई पत्तियों को भूल जाता है, किन्तु, उसके एक-दो चित्र आस्वादनकर्ता के मानस-पटल पर तैरते रहते हैं। वह देखी हुई मूर्ति के अंकन और विन्यास की बारीकियों को भूल जाता है, किन्तु, उसका एकाग्र अंश उसके मन पर जमा रहता है। इसी तरह किसी देगे हुए चित्र अथवा सुने हुए संगीत को हृ-व-हृ याद रखना उसके लिए कठिन है, किन्तु, उम चित्र में कोई मूर्त कुशलता है या उस संगीत में कोई गुजरगुशील लय है, जो उसकी स्मृति में सुरक्षित रह जाती है। इस प्रकार किसी कलाकृति में जो स्वभावतः स्मृति में मरक्षणीय है, इन्द्रियगम्य है, मूर्त और विशिष्ट है, वही सहृदय-चित्त के लिए विम्ब है। अतः उत्कृष्ट कलाकृति योजित विम्बों के द्वारा अपने क्षेत्र में आई हुई वस्तुओं को, गेटे के कथानुसार 'कफीट युनिवर्सल' बना देती है।

प्रभावों की इन्द्रियगम्य प्रतिरूपिता होने के कारण विम्बों में स्थापत्य कला, मूर्तिकला और चित्रकला के तत्त्व, अर्थात् दृश्य कलाओं के तत्त्व अधिक रहते हैं क्योंकि विम्ब, प्रायः दृश्य अथवा गोचर होते हैं तथा उनका सबव रूप एवं आकार में अनिवार्य रहता है। अतः विम्बघर्भी काव्य कला अथवा संगीत-कला, जो मुख्यतः श्रव्य कला है, उपर्युक्त दृश्य कलाओं का कुछ न कुछ अंशों में अधमण रहती है। किन्तु, इस प्रसंग में यह भी ध्यान देने योग्य है कि चित्र-कला और मूर्तिकला के विम्ब सर्वदा और सर्वदा दृश्य होते हैं, अर्थात् चाक्षुष होते हैं, जब कि काव्य और संगीत कला के विम्ब, सामान्यतः, मन की सम्पूर्ण पुनरुत्पादक श्रिया के मन्त्री स्वरों का समाहार कर लेते हैं। तदनन्तर, प्रभावों (उत्प्रेरण) की इन्द्रियगम्य प्रतिरूपिता (कॉपी) होने के कारण कला के उत्कृष्ट विम्बों में ऐन्द्रियता, अतः सर्वदा तो उद्बुद्ध करने की शक्ती रहती है। जो विम्ब श्रितना ही ऐन्द्रिय रहता है, वह उनका ही मन्त्रक होता है। इनलिये जो विम्ब केवल निगन्तव्य अथवा कथानुसार की 'दृष्टा', 'श्रवणा' या 'मात्रा' के वाचक होते हैं, वे समर्थ नहीं और अपूर्ण या गमन विम्ब माने जाते हैं। ऐन निकटतम विम्बों में कला में एक प्रकार का समस्त पंदा हो जाता है। उदाहरण उत्कृष्ट विम्ब का नक्षत्र

यह है कि वह आश्रय अथवा आलम्बन के किसी सवेग को मूर्त बनाकर प्रायः सभी सवेदनशील सहृदय को उसी सवेग से अभिभूत कर देता है। अर्थात् किसी सवेग से उत्पन्न होकर सहृदय-चित्त में उसी सवेग को उत्पन्न कर देने की क्षमता अर्जित कर लेना ही विम्ब की सफलता है। इस सफलता की प्राप्ति के लिये विम्बों को चित्रधर्मी होने के अलावे सवेग-सचर बनना पड़ता है। फल-स्वरूप, उत्कृष्ट विम्बों की सृष्टि तब होती है, जब स्रष्टा उनमें प्रकृति की स्थितिविशेष या प्रभावों की प्रतिकृति को प्रतिबिंबित करने के साथ ही उन्हें अपने हृदय के रस और सवेग से सराबोर कर देता है।^१ वस्तुतः जो विम्ब स्रष्टा के चित्त में 'वासित' नहीं हो पाते, वे चित्रात्मक होने पर भी जीर्ण विम्बों (ट्राइट इमेजेज) की तरह अरसनीय सिद्ध होते हैं।

इस अध्याय के प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि विम्ब-विधान कला का क्रिया-पक्ष है, जो कल्पना से उत्थित होता है। अतः विम्बों के विधान के समय कल्पना बहुत कार्यरत रहती है। यो, विम्ब-विधान के क्रम में कल्पना मुख्यतः दो कार्य करती है—पहले कल्पना-स्मृति के क्रोड में सोये हुये विम्बों को प्रत्यक्षो-पलब्ध अनुभूतियों के स्पर्श से जगाती है और तब उन विम्बों को शिल्प के साँचे में ढालती है। कला में अवतरित होने पर स्मृति-निर्भर विम्ब कुछ बदल जाते हैं। यदि ऐसा न होता, तो केवल 'सामान्य मनुष्य' होना ही कलाकार बनने के लिये पर्याप्त था, क्योंकि स्मृति की मजूरा में सोये रहने वाले विम्ब सबों के पास रहते हैं, इसलिये स्मृति मानव-जाति का सामान्य गुण है। इस तरह साधारण मनुष्य की तुलना में कलाकार की यह विशेषता है कि वह स्मृति के क्रोड में रहने वाले विम्बों को कलात्मक बनाने के लिये उन पर कल्पना का मधुवेष्टन डालता है। स्मृति में सुरक्षित विम्ब, प्रायः इकहरे और अश्लिष्ट होते हैं, कल्पना उन्हें सश्लिष्ट बनाकर कला में प्रस्तुत करती है। इस तरह कल्पना स्मृति के जिस विम्ब को कला के फलक पर प्रेषित करती है, वह विम्ब प्रेषण के क्रम में अन्य अनेक साम्य-निर्भर विम्बों और अनुविम्बों से सश्लिष्ट होकर वट-प्ररोह की तरह सकुल बन जाता है।

इस विवेचन से ही स्पष्ट है कि विम्ब-विधान के लिये स्मृति सर्वाधिक आवश्यक है, क्योंकि विम्ब एक प्रकार का स्मरण-निर्भर मानसिक पुनर्निर्माण है, जिसमें अतीत की कोई सवेदनात्मक अनुभूति सुरक्षित रहती है। इसलिये ऐसी कलाकृतियाँ, जिनकी रचना कलाकार 'पीठ की आँख' के सहारे करता है, अधिक विम्ब-गर्भ हुया करती हैं। सचमुच, स्मृति के सहयोग के बिना

१. कॉलरिज, वायग्राफिया लिटरारिया, पेज १७६-१८०, जे० एम० डेवट एण्ड सन्स, लन्दन, १९३६।

विश्व-विधान मभव नहीं है। प्रत्येक रचना के पूर्व कलाकार की एक मूर्जन-विह्वल मुद्रा या अन्नदंशा होती है। इस दशा में स्मृति के विश्व सद्य प्रत्यक्ष की वस्तु बनने लगते हैं, अर्थात् विश्व का (वास्तविक प्रतीति के क्षण का) वस्तु-बोध अतीत का न रहकर वर्तमान के जैसा ही आभासित होने लगता है। यो नभी मानसिक क्रियाओं में स्मृति का महत्व है, किन्तु, विश्वविज्ञान में स्मृति का ब्रूडान् महत्त्व है। विशेषकर चाक्षुष विश्व अवश्य ही स्मृति में छनकर आते हैं। आई० ए० रिचर्ड्स ने भी स्मृति पर लिखते हुए ऐसा ही अभिमत व्यक्त किया है।^१ मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से तो यहाँ तक पता चलता है कि स्मृति अतीत की छापो के एक विश्वरे हुए समग्र के रूप में विश्वों को भावनाओं की मजूपा में केवल संजोकर ही नहीं रगती है, बल्कि वह विविध सामग्री के माध्यम में विश्वों का पुजीकरण और सम्मिश्रण कर उन्हें नवीन रमणीयता और विशिष्ट छवि भी प्रदान करती है। इस तरह यह एक स्वीकृत मत है कि अर्थवान विश्वों के निर्माण में स्मृति का महत्वपूर्ण योग रहता है।

वागीक विश्लेषण करने पर पता चलता है कि विश्वों का निर्माण ई प्रकाश से हो सकता है, जैसे—किसी दृश्य वस्तु के आधार पर विश्व का निर्माण, किसी मनेदन की प्रतिकृति से विश्व का निर्माण, किसी मानसिक चिन्तारणा अथवा धारणा से विश्व का निर्माण, किसी विशेष अर्थ को धोनिन करनेवाली घटना से विश्व का निर्माण, किसी उपमान अथवा अप्रस्तुत के द्वारा विश्व का निर्माण और किसी ऐसे ध्येय से विश्व का निर्माण, जो प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत—दोनों पक्षों पर एकत्र लागू होता हो। विश्व-निर्माण के इन प्रकारों को गुप्त उदाहरणों के द्वारा प्रस्तुत प्रश्न के द्वितीय खण्ड (आयावाद का पला-नोष्ठन) के चतुर्थ अध्याय में स्पष्टतापूर्वक समझने की नेष्टा की जायगी।

सौन्दर्यशास्त्रियों और वाग्याचार्यों के अलावे मनोवैज्ञानिकों ने भी विश्वों पर पर्याप्त विचार किया है। विश्वों के मन्त्र में मनोविज्ञान की एक अद्भुत मान्यता यह है कि विश्वों का निर्माण प्राण (वास्तविक) अनुभूतियों और पालातव्य अनुभूतियों—दोनों में समानरूपेण मभव है। इन अनुभूति-रक्त व्यक्ति भी मानसिक विश्वों की सृष्टि कर सकता है। मनुष्य के जीवन में कुछ ऐसे क्षण आते हैं, जिनमें अघटित अनुभूतियाँ भी विश्वों का उपजीव्य बन जाती हैं। जैसे—मण्ड होकर साममान में उठने का मण्ड, चन्द्रलोच में भमरा मण्ड या पक्षियों के माय मन्त्राण। तदन्तर, विश्वों के मन्त्र में मनोविज्ञान की एक दूसरी मान्यता सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी विचारणीय है। गुप्त

१. रिचर्ड्स का विश्व विश्व, आई० ए० रिचर्ड्स, सन्, १९११, पृ० १०६।

प्रयोग और परीक्षणों के बाद मनोविज्ञान इस निष्कर्ष पर पहुँचा है कि बिम्बों के सृजन तथा भावन पर व्यक्ति-भेद, अतः, रुचि-भेद का प्रभाव पड़ता है। सारांश यह है कि भिन्न-भिन्न व्यक्तियों में भिन्न-भिन्न प्रकार के बिम्बों को धारण करने की शक्ति होती है। अन्वेषकों ने मनोवैज्ञानिक घरातल पर यह प्रमाणित कर दिया है कि विभिन्न व्यक्तियों में अपनी-अपनी प्रकृति के अनुसार चाक्षुष, श्रावण, घ्राणिक, स्पर्शिक अथवा अन्य बिम्बों के सृजन और भावन की क्षमता रहती है। किसी के लिए चाक्षुष बिम्ब अत्यन्त सुलभ होते हैं, तो किसी के लिए घ्राणिक बिम्ब। उदाहरणार्थ, एमिल जोला जैसी गन्ध-सचेत प्रकृति रखने के कारण किसी व्यक्ति के लिए घ्राणिक बिम्ब अत्यन्त सुलभ हो सकते हैं। बिम्ब संबंधी मनोवैज्ञानिक परीक्षणों से यह एक सामान्य तथ्य प्रतिपादित होता है कि औसत व्यक्ति के लिए चाक्षुष बिम्बों का सृजन या भावन अन्य प्रकार के बिम्बों के सृजन या भावन की अपेक्षा सर्वाधिक सरल और शीघ्र होता है। सरल और शीघ्र भावन या सृजन की दृष्टि से औसत व्यक्ति के लिए चाक्षुष बिम्बों के बाद श्रावण (ऑडिटरी) बिम्ब और श्रावण बिम्बों के बाद गतिबोधक बिम्बों (मोटर इमेजेज) का स्थान आता है। किन्तु, इस मन्तव्य का आशय बिम्बों के सृजन अथवा भावन में व्यक्ति-भेद या रुचि-भेद के महत्त्व का विघटन नहीं है। निश्चय ही एक संगीतज्ञ के लिए श्रावण बिम्बों, भावन या सृजन की दृष्टि से चाक्षुष और गतिबोधक बिम्बों की अपेक्षा अधिक आशुग्राह्य तथा सरल होगा और एक रगरेज के लिए चाक्षुष बिम्ब, निश्चितरूपेण, श्रावण या गतिबोधक बिम्बों की तुलना में अधिक रमणीय होगा। अतः बिम्बों के भावन और सृजन के क्षेत्र में हमें मनोवैज्ञानिक दृष्टि से व्यक्ति-भेद और रुचि-भेद के महत्त्व को स्वीकार करना होगा। सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी बिम्ब-विधान के सन्दर्भ में व्यक्ति-भेद और रुचि-भेद का महत्त्व विचारणीय है। किसी कलाकृति में एक विशेष प्रकार के बिम्बों की प्रधानता का कारण कलाकार की प्रकृति या रुचि भी है। जिस कवि में मूर्त्त ('स्कल्प-चरल' या 'स्टैचुएस्क') प्रवृत्ति अधिक रहती है, उसके बिम्ब-विधान में स्पर्शिक बिम्बों की प्रधानता रहती है। जैसे—कीट्स की कविताओं में स्पर्शिक बिम्बों की प्रधानता। इस दृष्टि से व्यक्ति-भेद की तरह युग-भेद का भी अपना महत्त्व है। उदाहरण के लिए स्पर्शिक बिम्बों के सहारे यौन भावना और स्थूल सौन्दर्य-बोध की उत्तम अभिव्यक्ति होती है। इसलिए जब किसी साहित्य में ऐतिहासिक से मिलती-जुलती शारीरिक यौनाकर्षण-प्रधान युग-धारा चलती है, तो उसकी रचनाओं में स्पर्शिक बिम्बों की अधिकता हो जाती है। अतः बिम्बों के अध्ययन से हम कलाकार की प्रकृति के साथ ही युग की विचार-धारा का भी पता लगा सकते हैं। सचमुच, कलाकार की प्रकृति के अनुरूप ही

बिम्ब

मनुष्य के चिन्तन और सवेदन के मूल से सबधित रहता है। इनके साथ मनुष्य का परम्परागत, आनुवर्गिक और सांस्कृतिक सबध रहता है। इन आदि बिम्बों में दुहरी शक्ति होती है। एक ओर ये बिम्ब 'अतीत' की धारणाओं से रूप और आकार ग्रहण करते हैं, तो दूसरी ओर इनमें वह रचनात्मक शक्ति सुरक्षित रहती है, जिसे भविष्य के निर्माण में मनुष्य को सांस्कृतिक सहायता मिलती है। ये आदि-बिम्ब मूलतः जातीय अनुभूति से निर्मित होते हैं। युग ने बहुत ही ललित उदाहरण के सहारे अपनी आदि-बिम्ब सबधी धारणा को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। इन्होंने 'बोटन' शीर्षक निबन्ध में लिखा है कि आदि-बिम्ब उस सूखी हुई नदी की अन्तरग सतह (बेड) के समान है, जिस पर जल-प्रवाह अभी तो बन्द है, किन्तु, एक अनिश्चित दीर्घकाल के बाद जिसमें फिर से धारा लौट आती है। रूपक की भाषा में इस कथन का यह अर्थ निकलता है कि आदि-बिम्ब उस पुरानी नदी की सूखी धारा के समान है, जिसमें जीवन-रूपी जल बहुत दिनों तक रहने के कारण (यह जानी हुई बात है कि जिस पुरानी सूखी नदी में जितने अधिक समय तक पानी ठहर चुका होता है, उसमें फिर से जलधारा के लौटने की संभावनाये उतनी ही सशक्त रहती है) पर्याप्त गहराई खोद चुका हो। इस प्रकार युग ने अपनी धारणा को स्पष्ट करने के लिए आदि-बिम्ब की उपमा 'रिपलबेड रिवर बेड' से दी है। सारांश यह है कि आदि-बिम्ब का सबध एक व्यक्ति की आनुवर्गिक चेतना अथवा किसी राष्ट्र की सांस्कृतिक वासना और जातीय अनुभूति से है। यदि हम एक सरलीकृत उदाहरण ले, तो कह सकते हैं कि मर्यादा-पालन की दृष्टि से राम, रसिकता की दृष्टि से रास-रचैया कृष्ण, वीरता की दृष्टि से पार्थ-अभिमन्यु, इत्यादि समग्र हिन्दू जाति या यहाँ की साहित्य-संस्कृति में पले व्यक्ति के लिये ऐसे ही आदि-बिम्ब माने जा सकते हैं। उक्त बिम्बों का उद्बोध तदनुकूल मानसिक परिस्थितियों

perception."

C. "The Primordial image has advantage over the clarity of the idea in its vitality. It is a self-living organism, endowed with creative force, for the primordial image is an inherited organization of psychic energy, a rooted system, which is not only an expression of the energetic process but also a possibility for its operation."

—Psychological Types, G. G. Jung, London, 1944, Pages 555, 557, 560.

१. 'बोटन' शीर्षक निबन्ध, एसेज ऑन कण्टेम्पोररी इवेण्ट्स, केगन पॉल, १९४८ में संकलित, से उद्धृत।

ने होना है। तिमि गवण जैसे अत्याचारी को देगकर राम का स्मरण अथवा तिमि लुटतो दूई द्रोपदी को देगकर कृष्ण का मानसिक प्रत्यानयन उक्त प्रकार के आदि-विम्ब का ही मानसिक उद्बोध कहा जायगा। इस विवेचन से यह भी नज़रतिन होता है कि आदि-विम्ब प्रायः पीढियों की जिविका पर चलते हैं और बहुत दूर तन शाश्वत बने रहते हैं। आदि-विम्बो अथवा आद्य विम्बो (प्रार्क टाइप) का यह गुण उत्कृष्ट प्रतीकों में भी रहता है। इसलिए श्रेष्ठ प्रतीकों पर प्रायः परम्परा की मुहर लगी रहती है। पिकासो के ग्वेरिका में अकित नाँउ और छोटा इमलिए विद्रिष्ट प्रतीक बन सके हैं कि उनके प्रतीकार्थ का परम्परा में मन्वेष है, वे नितान्त निजी कल्पना में आनीत प्रतीक नहीं हैं। हाँ, कलाकार को इतना ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि वह परम्परा के गिरे हुए अथवा घिसे हुए अमन्वेद्य प्रतीकों को कला में स्थान न दे, क्योंकि ऐसे दिग्गत या पर्युषित प्रतीक कला में अवरोधक एकरूपता का काम करते हैं। इस प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि युग के आदि-विम्ब को ही ईपत् भिन्नताओं के नायक डा० मन्नहोम ने 'पैरेडिग्मैटिक एक्सपिग्नियन्स', डा० ओल्डहम ने 'कमाण्डिंग एक्सपिग्नियन्स' और मॉड बोड्किन ने 'टाइप-इमेज' कहा है।

युग के आदि-विम्ब का कला-विवेचन में बहुत महत्त्व है, क्योंकि कला के शाश्वत प्रतीक प्रायः आदि-विम्ब ही हुआ करते हैं। इनमें आधुनासाधारणीकरण का गुण रहता है, क्योंकि ये सामूहिक अवचेतन (कलैक्टिव अन्कन्सस) से उत्पन्न होते हैं। सामूहिक अवचेतन में सम्बद्ध इन विम्बों का प्रयोक्ता और उद्गाता होने के कारण ही कलाकार को युग में, संभवतः, 'सामूहिक मानव' (कलैक्टिव मैन) कहा है। युग की आदि-विम्ब और सामूहिक अवचेतन से संबद्ध उन धारणाओं पर आधुनिक कला-चिन्तकों ने पर्याप्त विचार किया है। विशेष-तः, हबर्ट रीड ने इन मान्यताओं पर जीवविज्ञान और शरीरविज्ञान को दृष्टिगत रखते हुए जो मन्तव्य प्रस्तुत किया है, वह बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। उनका कथन है कि युग की आदि-विम्ब वाली मान्यता शरीर-विज्ञान

सौंदर्यशास्त्र या कला-विवेचन और विशेषकर काव्यालोचन की दृष्टि से विम्ब एक प्रकार का रूप-विधान है, जो प्रायः किसी ऐन्द्रिय प्रभाव या सवेदन की मानसिक प्रतिलिपि अथवा प्रतिकृति द्वारा करता है। तदनन्तर, रूप-विधान होने के कारण अधिकांश विम्ब दृश्य अथवा चाक्षुष होते हैं और विशुद्ध बौद्धिक अथवा भावात्मक विम्ब होने पर भी कुछ न कुछ अंशों में अनिवार्यतः ऐन्द्रिय रहते हैं। इसका कारण यह है कि वस्तु-विशेष के प्रति ऐन्द्रिय आकर्षण ही कलाकार को विम्ब-विधान की ओर प्रेरित करता है, हालांकि विम्ब-विधान के समय कलाकार के समक्ष केवल वस्तु-बोध ही नहीं रहता, बल्कि वर्ड्मर्थ के शब्दों में 'स्टॉर्म' और 'एमोसियेशन' भी रहता है। आसगो से आवृत्त होने के कारण उत्कृष्ट विम्ब के दो व्यावर्तक लक्षण होते हैं। पहला यह है कि उत्कृष्ट विम्ब-विधान में सवेदनो अथवा प्रभावों का सातत्य रहता है, क्योंकि सवेदनो या प्रभावों के सातत्य का निर्वाह करने वाले विम्ब ही कलाकार की मर्मन्तुद जीवनानुभूति से सत्य ग्रहण कर बलिष्ठ हो पाते हैं। बात यह है कि कला के विम्ब ऐन्द्रिय सन्निकर्ष में आई हुई वस्तुओं का निरपेक्ष मानसिक पुनर्निर्माण नहीं करते, बल्कि उस मानसिक पुनर्निर्माण में आई हुई वस्तु अथवा वस्तुओं को इस तरह किसी अनुभूति के सन्दर्भ में उपस्थित करते हैं कि वे विम्ब रूप-विधान होने के साथ ही भाव-विशेष के सफल वाहक भी

२. साक्षी-प्रमाणित पत्र जारी कर देना, जिसका प्रमाणित पत्र जारी करने पर २००० रु. का शुल्क है।

वन नहें । इस प्रकार कला के विम्ब इन्द्रिय-सन्निकर्ष में भाई वस्तु-मात्र तो नहीं, वस्तु के विशेष और विविध भाव-मवधों को भूतिमान करत हैं । उत्कृष्ट विम्बों का दूसरा व्यावर्तक लक्षण यह है कि वे प्रसंग, अनुबन्ध और विधान के साथ अनुपात रक्षा का निर्वाह नहीं कर पाते । वे, जैसा कि सी० डी० लीजिस ने कहा है, निरर्थक विम्ब बन जाते हैं और उनमें किसी कलाकृति का कोई उपकार नहीं हो पाता है । इसलिये विम्ब विधान में विम्बों के सृजन के अनापे विम्बों के पारस्परिक मग्नयन सामर्थ्य को सौन्दर्यशास्त्रीय कला-विवेचन की दृष्टि ने बहुत महत्त्व दिया जाता है । वस्तुतः श्रेष्ठ कलाकार अपनी रचना को कमहीन विम्बों का 'मलबम' नहीं बनाता है, बल्कि यह विम्बों को एक सांगमर्भ और अर्थवती शृङ्खला प्रदान करता है ।^१

पूर्व पृष्ठों के विश्लेषण में हम देखा चुके हैं कि कलाकार या कवि के भावों को विम्ब ही प्रेषणीय और ग्राह्य बनाते हैं । यहाँ यह ध्यातव्य है कि वे ही विम्ब इस सामर्थ्य से युक्त हो सकते हैं, जिनमें ये तीन गुण विद्यमान हों— (प्रत्यक्षता, तीव्र घनता और उद्बोधनशीलता) प्रत्यक्षता वह गुण है, जो प्रयोग-वकिमा, रगन्यास, स्वरारोह-अवरोह या पद-तालित्य के सहारे विम्बों में जीवन-मग्न भरती है । तीव्र घनता वह गुण है, जिससे विम्ब छोटे फनक पर ही अधिस्तम अर्थवत्ता के केन्द्रीकरण की शक्ति अर्जित करते हैं । और, उद्बोधनशीलता वह शक्ति है, जिसके द्वारा विम्ब कृतिगत भावावेग के प्रति मन्द-चित्त की प्रत्यर्थता को उद्बुद्ध करते हैं । प्रत्येक देश, जाति अथवा समुदाय की साहित्य-संस्कृति में कुछ न कुछ ऐसे शब्द, स्वर-दोल, पदार्थ और नाम अवश्य रहने दें, जो नियत सन्दर्भ में प्रयोग की मुदीर्ष परमाग और जातिगत मस्कार के कारण स्वभावतः उद्बोधनशील होंगे । कई कलागाम्भी ऐसे पारम्परिक विम्बों को 'कन्नेक्टेड इमेज' कहते हैं । किन्तु, कुछ विचारक द्वितीय गुण—तीव्र घनता—से उपेत विम्बों को ही सर्वाधिक मशक्त और कला के निम्न उपयोगी मानते हैं । कारण, तीव्र घनता में पूर्ण विम्ब इतने सन्दर्भ-मग्नयन और प्रयोक्ता के स्पन्दित सवेग में चानिच या प्रणोदित होते हैं कि वे मन्द-चित्त की वैयक्तिक अनुभूति की चापों को भट्टा कर देता ही (अपने अनुबन्ध या अनापे तन्त्र) स्पन्दित सवेग मन्द-चित्त के चित्त में पैदा कर देते हैं ।

विगम की दृष्टि में विम्ब के तीन प्रकार मान जा सकते हैं । प्रथम अवस्था में विम्ब वस्तु-विशेष की द्वाया या स्पष्ट सम्मूर्तन करते हैं, और दूसरी अवस्था में छाया की छाया या सम्मूर्तन करते हैं, किन्तु तीसरी

अवस्था में विम्ब वस्तु-बोध से इतने पृथक् हो जाते हैं कि वे प्रतीक के समीपी और समकक्ष बन जाते हैं। इस तीसरी अवस्था के विम्ब नन्दतिक दृष्टि से अधिक कलात्मक मूल्य रखते हैं। तदनन्तर, प्रतिपादन की दृष्टि से विम्बों को दो श्रेणियों में बाँटा जा सकता है—लक्षित विम्ब (डाइरेक्ट इमेज) और उपलक्षित विम्ब (फिगरेटिव इमेज)। काव्य के क्षेत्र में उपलक्षित विम्ब का बहुत अधिक महत्त्व है, क्योंकि इसमें औपम्य-प्रधान और रूपक-गर्भित आधार पर सादृश्य विधान के द्वारा कवि अपने घनीभूत भावों को अप्रस्तुतों में बाँधकर मार्मिक ढंग से प्रस्तुत करता है। इसलिये उपलक्षित विम्बविधान में हमें कवियों के अचेतन मन के पटलों का रहस्य-संकेत मिलता है। इसके विपरीत लक्षित विम्ब विधान में विवक्षित वस्तु अथवा काव्य-निबद्ध आकृति की बाह्य रूपरेखा का स्पर्श या संकेत रहना है। अतः इस कोटि के विम्बविधान में वर्ण-बोध एवं अन्य चाक्षुष तत्त्वों की प्रधानता रहती है। फलस्वरूप, ऐसे विम्ब, प्रायः, क्रिया प्रधान अथवा चित्रात्मक हुआ करते हैं। व्यवहार में ऐसा देखा जाता है कि लक्षित विम्ब तभी सुन्दर बन पाते हैं, जब उनमें आद्यन्त सश्लिष्टता रहती है अथवा प्रभावान्विति का केन्द्रीकरण रहता है।

जो विचारक अन्य ललित कलाओं को छोड़कर केवल काव्य की दृष्टि से विम्बों पर विचार करते हैं, वे उपलक्षित विम्बों की ही विम्ब का एकमात्र रूप मानते हैं। जैसे, एच० कुम्बे का कहना है कि विम्ब अनिवार्यतः एक प्रकार का 'फिगर आँव स्पीच' है।^१ इस दृष्टिकोण को प्रस्तुत करते हुए इन्होंने विम्बों के दो भेद माने हैं—सक्षिप्त विम्ब (कन्साइज इमेज) या व्यञ्जक विम्ब (सजेस्टिव इमेज) और शिथिल विम्ब (लूज इमेज) या प्रसृत विम्ब (डिफ्यूसिव इमेज)। प्रथम प्रकार के विम्ब में एक उत्प्रेक्षा-सुलभ सक्षिप्तता और कसावट रहती है। इसकी अवतरणिका विशद नहीं रहती है और इसके अन्तर्गत कम से कम से अधिक से अधिक की व्यञ्जना की जाती है। अर्थात्, इसका अप्रस्तुत-विधान प्रसंग-गर्भित और अध्याहार-प्रधान होता है। दूसरे प्रकार के विम्ब में मालोपमा या सागरूपक से सादृश्य रखनेवाला केन्द्रगामी विस्तार रहता है। इसकी अवतरणिका 'सी, सा, सम' इत्यादि जैसे वाचक अथवा अन्य लक्षक शब्दों को जोड़कर विशद बना दी जाती है। इस तरह प्रथम प्रकार और द्वितीय प्रकार के विम्बों में कुछ वैसा ही अन्तर है, जैसा क्रमशः एकदेश विवर्त्ति और गमस्तवस्तुविषय सागरूपक में हुआ करता है। यहाँ एच० कुम्बे के अनुसार उतना स्मरणीय है कि प्रथम प्रकार का विम्ब-विधान अपेक्षाकृत कठिन हुआ

१. लिटरेचर एण्ड क्रिटिसिज्म, ले० एच० कुम्बे, चैटो एण्ड विण्डर्स, लन्दन, १९५८, पृ० ४९।

करता है, क्योंकि इसके लिये कल्पना की गम्भीर चाप (प्रेसर) के नैरन्तर्य और अडिग बौद्धिक नियन्त्रण की आवश्यकता होती है।

इसी तरह कुछ विचारको ने विनियोग की दृष्टि से बिम्बों के तीन भेद माने हैं—प्राथमिक बिम्ब (प्राइमरी इमेज), विकसित बिम्ब (सेकेंडरी इमेज) और व्युत्पन्न बिम्ब (टर्शियरी इमेज)। प्राथमिक बिम्ब नियन्त्रित, परिमेय, धारणात्मक, महजग्राह्य और तथ्यबोधक होते हैं। विकसित बिम्ब ठीक इसके विपरीत होते हैं। श्रेष्ठ कलाकार, जिनके पास शिल्पित शैली के साथ ही छायावादी भावना अथवा रहस्यात्मक वृत्ति की समृद्धि रहती है, इसी प्रकार के बिम्बों का अधिक प्रयोग करते हैं। किन्तु, ये बिम्ब नियन्त्रण, परिमेयता, धारणात्मकता अथवा तथ्यबोधकता से अनुपेक्षणीय दूरी रखने पर भी पूर्णतः अर्थवान् होते हैं। तदनन्तर, व्युत्पन्न बिम्बों को हम बिम्ब से उत्पन्न बिम्ब कह सकते हैं। उस तरह ये बिम्ब वस्तु-जगत् के निश्चित तथ्यबोधक न होकर उस भावजगत् के दूरवर्ती बोधक होते हैं, जिस भाव-जगत् को कला, प्रायः, स्व-जगत् अथवा मूल-जगत् में परिवर्तित कर उपस्थित किया करती है। यर्थात्, ये बिम्बविनिष्ट, स्वयविधायक और शास्त्रनिष्ठ हुश्रा करते हैं। उदाहरणार्थ, मंगिलीशरण गुप्त की 'मातृभूमि' शीर्षक कविता की निम्नलिखित पक्तियों में—

नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुन्दर है,

सूर्य-चन्द्र युग-मुकुट मेखला रत्नाकर है।

नदियाँ प्रेम-प्रवाह, फूल तारे मण्डन हैं,

चन्दोजन रगवन्द, शेष-फल सिंहासन हैं।

करते अभिषेक पयोद हैं, बलिहारी इस घेप की,

हे मातृभूमि ! तू सत्य ही मगुण मूर्ति सर्वेश की।

जितने भी बिम्ब हैं, वे परिमेय, धारणात्मक, महजग्राह्य और तथ्यबोधक हैं।

अब हम इन्हें प्राथमिक बिम्ब कह सकते हैं। किन्तु, दिनकर की 'हिमानय' प्रति' शीर्षक कविता की इन पक्तियों में—

युग-युग अजेय, निर्वन्ध मुक्त,

युग युग गर्वोन्नत, नित महान,

निस्सीम व्योम में तान रहे,

युग में किम महिमा का चितान।

प्रमुक्त बिम्ब विकसित बिम्ब हैं, क्योंकि 'महिमा का चितान', 'निर्वन्ध मुक्त' और 'युग-युग अजेय' के द्वारा यद्यपि हमें कोई दृष्टिबोधक तथ्यबोधकता नहीं मिलती है, क्योंकि इन पदों की निम्नलिखित अर्थवत्ता में कोई मन्दिर नहीं दिया जा गया। तदनन्तर, व्युत्पन्न बिम्बों को बहुत ही सौन्दर्यशोभा और रम्या-

त्मक होते हैं। उदाहरण के लिए, महादेवी वर्मा द्वारा लिखित 'नीरजा' की इन पक्तियों—

इसमें उपजा यह नीरज सित,
कोमल कोमल लज्जित मीलित,
सौरभ की लेकर मधुर पीर।
इसमें न पंक का चिह्न शेष,
इसमें न ठहरता सलिल-लेश,
इसको न जगाती मधुप-भीर।

मे प्रस्तुत कमल का बिम्ब वस्तु-जगत् के औसत तथ्य का बोधक नहीं है, तथापि इसमें भाव-जगत् के एक अनुभूत अनमोल सत्य की रूपात्मक अभिव्यक्ति है। इस तरह व्युत्पन्न बिम्ब निर्गुण भाव को सगुण बनाकर अभिव्यक्त करते हैं और प्रयोग के पौन पुन्य से रूढ होकर प्रायः प्रतीक बन जाते हैं। कुछ गहराई में विचार करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्राथमिक बिम्ब की रचना चेतन मन (कन्सस माइण्ड), जो व्यवसायात्मिका बुद्धि या तर्कात्मक बुद्धि से बहुत दूर नहीं रहता, के द्वारा होती है। तदनन्तर, विकसित बिम्ब चेतन और अचेतन मन के उस सगम से उत्थित होता है, जो तर्क अथवा निरीक्षण-परीक्षण की अपेक्षा विचार तथा आसंगी से अधिक निकट रहता है। और, व्युत्पन्न बिम्ब का निर्माण कलाकार के उस आत्म-तत्त्व के द्वारा होता है, जो 'सूक्ष्म' और 'विराट' को स्वायत्त करने की क्षमता रखकर भी न कोई निश्चित रूप रखता है और न कोई इन्द्रियगम्य अर्थ ही देता है।

कुछ काव्यालोचको ने बिम्बों का वर्गीकरण करते समय मूर्त्तता और सूक्ष्मता के आधार पर उनके दो प्रकारों का निरूपण किया है— मूर्त्त बिम्ब (कक्रीट इमेज) और अमूर्त्त बिम्ब (एब्स्ट्रेक्ट इमेज)।^१ किन्तु, मेरी दृष्टि में ऐसा वर्गीकरण निरर्थक है, क्योंकि मूर्त्तता तो बिम्बों का अनिवार्य गुण है, अतः मूर्त्तता को वर्गीकरण का भेदक आधार नहीं मानना चाहिये। बिम्बों के भेद, प्रकार या वर्ग-निर्धारण के प्रसंग में काव्यालोचको के और दो मत मिलते हैं। एक मत के अनुसार काव्य की विकसित दशा में बिम्बों के तीन रूप होते हैं—प्रतीक, रूपक और उपमा। दूसरे मत के अनुसार काव्य की विकसित दशा में बिम्बों के पाँच रूप होते हैं—प्रतीक, रूपकात्मक बिम्ब (एलिगरिकल इमेज), चिह्नात्मक बिम्ब (एम्ब्लेमेटिक इमेज), रूपक और उपमा। कई विचारक इस सख्या-वृद्धि से भी सन्तुष्ट नहीं हैं। वे बिम्बों के और दो रूप मानते हैं—प्रति-

१ द इमेजरी ऑव कीट्स एण्ड शैली, लेखक रिचर्ड हर्टर फॉगले, द युनिवर्सिटी ऑव नॉर्थ कैरोलिना प्रेस, १९४९, पृ० १८४।

वैरा (ट्रान्स्फिग्ट) और मधेन (साइन) । संक्षेप में, विम्ब के उक्त रूपों को हम इस प्रकार समझ सकते हैं—

उपमा—जो विम्ब वर्ण्य-अवर्ण्य की मत्ता को अलग स्वीकार करते हुए दोनों में बीच-मा, जैसा, मद्धम इत्यादि के 'वाचन' से तुलना या समता स्थापित करता हो ।

रूपक—जो विम्ब वर्ण्य-अवर्ण्य के अन्तर का निषेध करते हुए दोनों के बीच तुलनात्मक नादृश्य-निवन्धन अथवा किसी वस्तु के विशिष्ट गुण का शब्द-व्यवन करके उस गुण में नाम्य रखनेवाली अन्य दूरवर्ती वस्तु को उपलक्षित करता हो ।^१

रूपकात्मक विम्ब (एलिगारियन इमेज)—वह विम्ब, जो किसी कृति में मनही दृष्टि में एक ही अर्थ को लेकर चलता हो, किन्तु, अन्तरंग में किसी अन्य आशय अर्थ, प्रत्यय या विचार को छिपाये हुए हो ।

चिह्नात्मक विम्ब (एम्बेडेड इमेज)—वह विम्ब, जो किसी विशेष अर्थ या अभिप्राय को प्रकट करने के लिए होता हो ।

प्रतिलेख (ट्रान्स्फिग्ट)—वह व्यक्त विम्ब, जो एक मुख्यार्थ के साथ ही अनेक आशयों के माध्यम से विविध अर्थ-व्यञ्जनों का प्रकाश करता हो ।

मधेन—(साइन) वह विम्ब, जो प्रतीकात्मक मूल्य धारण करते हुए भी किसी कृति में गौण स्थान रगता हो ।

१. इस प्रसंग में यह स्पष्टीकरण दें कि हीगेन ने विम्ब को metaphor और simile का मध्यवर्ती माना है ।—"We may place the 'image' midway between the metaphor and the simile. It has, in fact, so close an affinity with the metaphor that we may regard it as merely a metaphor fully amplified, an aspect which at the same time marks its very close resemblance to the simile, there is, however, this distinction, that in the case of the image as such the significance is not set forth in its independent opposition to the concrete external object expressly compared with it. That which we term the image arises when two phenomena or conditions, which by themselves stand substantially apart, are placed in concurrence so that one condition supplies the significance which is made intelligible by means of the other."—Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, Volume II, London, 1920, Pages 144-145

प्रतीक—वह विम्ब, जो किसी कृति में बिना कोई तुलनात्मक आचार ग्रहण किए हुए अपना स्वतंत्र 'स्थान' रखता हो और उत्कृष्ट आसंग गर्भत्व के साथ ही अनेक गूढार्थों की व्यंजना करता हो ।

अधिक गहराई में जाने पर हम पाते हैं कि जिन आलोचकों ने अन्य ललित कलाओं को छोड़कर केवल काव्य की दृष्टि से विम्बों पर विचार किया है, उन्होंने विम्ब को केवल शब्दाश्रित माना है । किन्तु, विम्बों को मात्र शब्दाश्रित मान लेने से काव्येतर ललित कलाओं का पक्ष छूट जाता है, उदाहरणार्थ, विम्बों को मात्र शब्दाश्रित माननेवाले विचारकों में रॉबिन स्केल्टन के विम्ब-विवेचन को देखा जा सकता है ।^१ इनका मत है कि विम्ब उस शब्द या उन शब्दों से निर्मित होता है, जिसमें या जिनमें विवक्षित वस्तु अथवा भाव के मानस-प्रत्यक्ष कराने की शक्ति रहती है । इनके अनुसार विम्बों के प्रमुख प्रकार निम्नलिखित हैं —

- क. सरल विम्ब (सिम्पल इमेज)—वह विम्ब, जो भावों को इस प्रकार जगावे कि उनका मानस-प्रत्यक्ष हो जाय । जैसे—चमकीला, नीला, पीला, शीत, कोमल इत्यादि ।
- ख. भावानीत विम्ब (इमेजेज आव एक्स्ट्रेंक्शन)—मानस अथवा अन्य ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से रहित भाव को पैदा करनेवाले विम्ब । जैसे—सत्य, प्रत्यय, वैदुष्य इत्यादि ।
- ग. आशु (इमिजियेट) विम्ब—श्रुति, दृष्टि, गन्ध, रस और स्पर्श के भावों को सद्यः समीरित करनेवाले विम्ब । जैसे—कलकल, टलमल, खुरदुरा, मीठा, महमह, इत्यादि ।
- घ. विकीर्ण विम्ब (डिफ्युज इमेज)—ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से अनूजु या प्रकारान्तर सम्बन्ध रखनेवाले अथवा किसी एक इन्द्रिय के प्रति भाव-निवेदन नहीं रखनेवाले विम्ब, अर्थात् अनेक इन्द्रियों के प्रति भाव-निवेदन रखनेवाले विम्ब । जैसे—गोष्ठी, इच्छा, साहस, इत्यादि ।
- च. अमूर्त (एब्स्ट्रैक्ट) विम्ब—(ख. से नितान्त साम्य) भावानयन से निर्मित ऐसे विम्ब जो गानवीकरण अथवा अन्य ऐसे ही उपायों से वर्ण्य का मानन प्रत्यक्ष पैदा करते हो । जैसे—दया, विभु, विभा, इत्यादि ।
- छ. संयुक्त (कम्बाइण्ड) विम्ब—दो या दो से अधिक शब्दों के संयोग

१. द पोगेटिक ईटर्न, ले० रॉबिन स्केल्टन, स्ट्रुल्लेज एन्ट बेसन प्रेस, १९५६, पृ० ६०-६१ ।

मे बननेवाले ऐसे विम्ब, जो किसी एक वस्तु अथवा भाव का मानस प्रत्यक्ष कराने हो। जैसे—लाल क्रान्ति।

ज मगुन (कम्प्लेक्स) विम्ब—दो या दो से अधिक शब्दों का ऐसा संयोग, जो एक से अधिक विम्बों का सृजन करता हो। जैसे—मुनहले 'उफोदिल्ल', नसीबाल रक्तकमल।

भ मयुक्त भाववाची (स्वाइण्ड एक्स्ट्रैक्ट) विम्ब—शब्दों का ऐसा संयोग, जिसमें कोई भाववाची विम्ब (मानस प्रत्यक्ष से रहित) पैदा होता हो। जैसे—भद्र मत्स्य, शालीन करुणा, इत्यादि।

ट मगुन अमूर्त (कम्प्लेक्स एक्स्ट्रैक्ट) विम्ब—शब्दों का ऐसा संयोग, जिसमें एकाधिक भाववाची विम्ब (मानस प्रत्यक्ष से रहित) पैदा होते हो। जैसे—विश्वस्त दानशीलता, ईमानदार प्रेम।

ठ समुक्त मयुक्त और अमूर्त सकुल विम्ब (एक्स्ट्रैक्ट कम्प्लेक्स एण्ड एक्स्ट्रैक्ट कम्प्लेक्स इमेज)—वह मगुन या मयुक्त विम्ब, जिसमें भावानयन विम्बधर्मिता से अधिक प्रधान हो और विम्बधर्मिता उस भावानयन का केवल गुण-बोध करती हो।

जैसे—स्वागम गटीकता, विकम्पित विगलित करुणा, इत्यादि।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि रॉबिन स्केल्टन द्वारा प्रस्तुत विम्ब-विवेचन का मूल दोष है—उसमें शब्द-प्रधान आधार का होना। स्केल्टन ने विम्बों को मात्र शब्दाश्रित माना है और, फलस्वरूप, शब्दों के आधार पर ही उनका वर्गीकरण प्रस्तुत किया है। अतः काश्चित्काल कलाओं के लिये विम्बों में इन विवेचन का कोई मीन्दर्यशास्त्रीय महत्त्व नहीं रह जाता है।^१

समग्र ललित कलाओं की दृष्टि से बिम्बों का उत्कृष्ट वर्गीकरण तभी हो सकता है, जब अभिव्यक्ति की कला और नन्दतिक बोध को आधार माना जाय ।

अब हम ऐन्द्रिय बोध के अनुसार बिम्बों के विभाजन पर विचार करेंगे, क्योंकि मूर्त्तिविधायिनी कल्पना से सृष्ट बिम्ब अपने ऐन्द्रिय निवेदन के द्वारा ही हमारे लिये ग्राह्य होते हैं । अतः हम इनमें कभी एकोन्मुखी और कभी अनेकोन्मुखी ऐन्द्रिय निवेदन पाते हैं । अर्थात् हमें कोई बिम्ब चाक्षुष अनुभूति देता है या स्पर्शिक अनुभूति । किन्तु, कभी ऐसे भी सकुल अथवा मिश्र बिम्ब होते हैं, जो एक ही साथ हमें स्पर्शिक, घ्राणिक एवं चाक्षुष—कई प्रकार की अनुभूतियाँ प्रदान करते हैं । जैसे—पन्त जी की इन पक्तियों—

दूर उन खेतों के उस पार

जहाँ तक गई नील झकार

में हम 'नील झकार' पर विचार कर सकते हैं । यहाँ 'नील' रंग-बोध से सम्पृक्त होने के कारण हमारी चाक्षुष प्रतीति से सवद्ध है और 'झकार' ध्वनि-बोधक होने के कारण हमारी श्रावण प्रतीति से । अतः यहाँ हमें सरल अथवा शुद्ध नहीं, बल्कि, सकुल अथवा मिश्र बिम्ब की प्राप्ति होती है, क्योंकि एक ही बिम्ब हमारे चक्षु और श्रावण—दोनों को तृप्त करता है । इस तरह श्रेष्ठ कलाकार ऐसे भी बिम्बों को प्रस्तुत कर सकता है, जो दो क्या, हमारी तीन-चार ज्ञानेन्द्रियों को एक साथ 'अपील' करता हो ।

उपर्युक्त ऐन्द्रिय बोध के आधार पर हम सामान्यतः कला में विनियोग पानेवाले बिम्बों को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित कर सकते हैं —

१. चाक्षुष, २. श्रावण, ३. स्पर्शिक, ४. घ्राणिक, ५. रासनिक (गस्टररी), ६. आंगिक अथवा जैव, ७. वेगोद्भेदक (किनेस्थेटिक), और ८. गत्वर (मोटर) । पुनः इनमें से कुछ बिम्बों को एकाधिक उपवर्गों में बाँटा जाता है । जैसे चाक्षुष बिम्ब दो प्रकार के माने जाते हैं—सश्लेषणात्मक और विश्लेषणात्मक । इसी तरह स्पर्शिक बिम्बों के अन्तर्गत तापबोधक बिम्बों (थर्मल इमेजेज) को स्वीकार किया जाता है, जिन्हें प्रायः दो प्रकारों—शीत बिम्ब और उष्ण बिम्ब में विभक्त किया जाता है ।^१ बिम्बों का ऐसा विभाजन कुछ दूर

१. बिम्बों के प्रकार-निरूपण की यह सख्या अनिश्चित है । मनोवैज्ञानिक, जीववैज्ञानिक या आत्यधिक कलावादी दृष्टिकोण लेकर चलने वाले विचारकों ने बिम्ब के प्रकारों को इस तरह बढ़ा दिया है कि हम बिम्ब के वैसे प्रकार-निर्देश को किसी सुन्दर विशेषण का चुनाव भर कह सकते हैं । जैसे—विसेरल इमेज, टैक्टाइल इमेज, मस्कुलर इमेज, मिमेटिक इमेज, आर्टिफ़ि-लेटरी इमेज, टायड इमेज, फ़क्शनल इमेज, पलैप्सायट इमेज, जक्स्टापोज्ड इमेज, फीलिंग इमेज, इत्यादि ।—प्रिन्सिपल्स ऑफ़ लिटररी क्रिटिसिज़्म, आई० ए० रिचर्ड्स, रूटलेज एण्ड केगन पॉल, १९५५, पृ० १२०-१२४, १५२ ।

(टेक्सचर), विस्तार (वॉल्यूम) और रूप-भेद तथा प्रमाण (एस्पेक्टिव)। काव्य कला में चाक्षुष बिम्बों का अधिक उपयोग स्थूल सौन्दर्य के चित्रण में हुआ करता है। इसलिये जिस युग में मानव-जगत् या मानवेतर जगत् के दृश्य रूप के प्रति कवियों की रुचि अधिक रहती है, उम युग के काव्य में चाक्षुष बिम्बों का सर्वाधिक विनियोग मिलता है।^१

तदनन्तर, श्रावण बिम्ब (आडिटरी इमेज) श्रव्य कलाओं के लिये विशेष उत्कर्ष विधायक होते हैं। संगीत कला की ध्वनियाँ ऐसे ही बिम्बों के अन्तर्गत आती हैं। ये श्रावण बिम्ब, प्रायः, ध्वनि-कल्पना से उत्थित होते हैं। विशेषकर काव्य के क्षेत्र में ध्वनि-कल्पना से हमारा आशय है—कविता के श्रव्य पक्ष की ऐसी योजना अथवा नाद-सौन्दर्य की ऐसी प्रेषणीयता, जो पाठक या श्रोता के द्वारा कविता के समझे जाने के पूर्व ही सहृदय-चित्त में कवि के भाव-निवेदन या आकृतियों की व्यञ्जना को प्रेषित कर दे। सामान्यतः, ध्वन्यर्थ चित्रण को प्रस्तुत करते समय कवि को इसी ध्वनि-कल्पना का सहारा लेना पड़ता है। ध्वनि-कल्पना से युक्त भाषा में एक प्रकार की मन्त्र-शक्ति होती है। अर्थात् वैसी भाषा को समझे बिना ही (श्रवण मात्र से) कवि के भाव-निवेदन के दल खुलने लगते हैं, जैसे, गायत्री मन्त्र अथवा वैदिक ऋचाओं के श्रवणमात्र से ही अन्तर्मन में एक उच्चाशयता विकीर्ण होने लगती है। अतः यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि ध्वनि-कल्पना के प्रेषण में सत्कारो के उद्बोध का महत्वपूर्ण योग रहता है। काव्य में यह ध्वनि-कल्पना पदशय्या की रचना के साथ ही छन्द-योजना के विशिष्ट प्रकार पर भी निर्भर करती है। जैसे, अमृतध्वनि छंद को सुनते ही वीरता और ओज का उद्भास होने लगता है। विश्लेषण करने पर प्रायः सभी श्रेष्ठ काव्य-शिल्पियों (प्राचीन या अर्वाचीन) में उस ध्वनि-कल्पना के प्रति मोह मिलता है, जो कियदश में पाठको अथवा श्रोताओं की दीक्षित या सत्कारजन्य श्रुति-चेतना पर निर्भर करती है। भवभूति की 'एते ते कुहरेषु गदगनदद् गोदावरी वारयो' वाली उक्ति या टी० एस० इलियट के 'वेस्ट-लैण्ड' वर्णित विहग-कठ से प्रस्फुटित जल-बूदों के 'टिपिर-टिपिर' संगीत 'ड्रिप ड्रॉप ड्रिप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप'—में हमें इसी ध्वनि-कल्पना का उपयोग मिलता है।^१ बूदों की इस आवाज और वर्षा-संगीत को ध्वनि-कल्पना के सहारे प्रस्तुत करने का प्रयास जानकीवल्लभ शास्त्री ने भी किया है—

१. चाक्षुष बिम्बों को मनोविज्ञान, दर्शनशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र के पण्डितों ने अनेक प्रकारों में बाँटा है। द्रष्टव्य—*Imagination by E. J. Furlong, New York, 1961, Page 70.*

२. आधुनिक कवियों के बीच टी० एस० इलियट ने इस ध्वनि-कल्पना को सैद्धान्तिक रूप में बहुत ऊँचा स्थान दिया है।—द एचिवमेंट ऑव टी० एस० इलियट, एफ० ओ० मैथीसन, ए गैलेक्सी बुक न्यूयार्क ऑक्सफोर्ड युनिवर्सिटी प्रेस, १९५१, पृ० ८१-८६।

मेघ-रन्ध्र मे मन्द्र-सान्द्र ध्वनि—
द्रिम-द्रिम-द्रिम उन्मद मृदग की ।

.

रिमक्षिम रिमक्षिम, रनभुन रनभुन,
छुनपिट तच्छुम रनरन-रनरन,
छुम-छुम छननन, क्षननन-भुनभुन,
मुषतकेश सरका ध्यामाम्बर ।
हरित-शस्य-अचल अचलतर ॥

ताल-ताल पर उच्छल-उच्छल—
चल जल छलछल टलमल टलमल,
कुलकुल-कुलकुल, कलकल-कलकल,
प्रति-पदगति नति शत-तरंग की ।
तट्टिद भगिमा अग-अग की ॥^१

इसी तरह बगना के कवि ईश्वरगुप्त ने भगीतधर्मी निमग्न-वर्णन-पद्धति का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए ध्वनि-रूपना के महारे वर्णों का सुन्दर चित्र उप-
स्थित किया है—

चारिदिके घोरतर नीरघर आडस्वर
शून्य पर करे अतिशय ।
चाय चाय समूहित गुरु गुरु गरजित
दूर दूर कम्पित हृदय ।
बहिर्तेछे समीग्न करितेछे घोर रन
निदाघ वरपा सहकार ।
सन् सन् स्वरै गाजे, सन् सन् मांभे मांभे
शब्द करे, स्तब्ध त्रिससार ।
चक्कम् चिक्कि मिक्कि थक्कम् त्रिक्कि थिक्कि
सुचचना चपत्तार माला ।
सम्सम् हय जन धरातल सुशीतल
घुचे गेन सन्तापेर ज्वाला ।^१

इस प्रकार ध्वनि-कल्पना से प्रसूत श्रावण बिम्बों में एक प्रकार की स्वन-सम्पदा रहती है।

स्पर्शिक बिम्ब, प्रायः, शारीरिक सौंदर्य-चेतना या सन्निकर्ष-प्रधान रूप-भावना से सबद्ध रहते हैं। अतः इनके द्वारा अधिकतर सस्पर्श, त्वक्चेतना या रूपात्मक सभार के भावों का मूर्त्तन किया जाता है। यो, दृश्य कलाओं, विशेषकर, मूर्त्तिकला और चित्रकला में स्पर्शिक बिम्बों के द्वारा सूक्ष्म अदृश्य भावों का भी वस्तु-मूर्त्तन (ऑब्जेक्टिफिकेशन) कर दिया जाता है। तदनन्तर, घ्राणिक, रासनिक, आगिक अथवा जैव^१ और गत्वर बिम्ब आते हैं, जिनका स्वरूप उनके नाम से ही स्पष्ट है और जिनकी सौदाहरण विवेचना प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-सौष्ठव) के चतुर्थ अध्याय में विस्तारपूर्वक की जायगी। यहाँ हमारे लिये वेगोद्भेदक बिम्बों^२ के स्वरूप को समझ लेना आवश्यक है। वेगोद्भेदक बिम्ब में तिग्मध्वान-गुण, त्वरा, विस्फोट और विभ्राट—सब कुछ एक साथ रहते हैं। निराला ने 'राम की शक्तिपूजा' शीर्षक कविता की निम्नलिखित पक्तियों में वेगोद्भेदक बिम्ब की सुन्दर योजना की है—

शत घूर्णावर्त्त, तरंग-मंग उठते पहाड़,
जल राशि-राशि जल पर चढ़ता खाता पछाड़,
तोड़ता बन्ध—प्रतिसन्ध धरा, हो स्फीत वक्ष,
दिग्विजय-अर्थ प्रतिपल समर्थ बढ़ता समक्ष
शत वायु-वेग-बल, डुबा अतल में देश-भाव,
जलराशि विपुल मथ मिला अनिल में महाराव
बज्रांग तेजघन बना पवन को, महाकाश
पहुँचा एकादश रुद्र क्षुब्ध कर अट्टहास।^३

षट्पादतन्त्रीमधुरामिधान

प्लवगमोदीरित कण्ठतालम् ।

आविष्कृत मेघमृदङ्ग नादै—

वनैषु संगीतमिव प्रवृत्तम् ॥

(किष्किन्धाकाण्ड, २८, ३६) ।

१. आगिक अथवा जैव बिम्बों का सर्वथ 'थ्योरी ऑव इन्पैयी' से भी दिखलाया जा सकता है, जिसकी चर्चा हम आगे समानुभूतिक बिम्बविधान (इम्पैथिक इमेजरी) के प्रसंग में करेंगे।

२. द्रष्टव्य है—*Richard Harter Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, Chapel Hill, 1949.*

३. अपरा, ले० निराला, साहित्यकार संसद, प्रयाग, सवत् २०१३, पृ० ३७ ।

विम्बो के विधायक कवि को विभिन्न प्रकार और स्तर के सवेदनो के 'मूल राग' का पारखी बनना पड़ता है। इस 'मूल राग' के प्रति कलाकार या कवि का अलग-अलग दृष्टिकोण होता है। इसलिये सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब-विधान में कोई कवि बोध-विपर्यय (सेन्स-ट्रान्सफरेन्स) से काम लेता है, तो कोई कवि बोध-मिश्रण (सेन्स-फ्यूजन) से। समासत, सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्बविधान की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें विभिन्न प्रकार के सवेगो और सवेदनो का एक ऐसा सौहार्द्रपूर्ण सन्तुलन रहता है, जिसके अभाव में हम अपने आवेष्टन की सकुलता और उसके विचित्र ऐश्वर्य के साथ अपने अन्तःकरण का रागात्मक सबध नहीं स्थापित कर सकते।

तदनन्तर, समानुभूतिक विम्बो ('इम्पैथिक इमेजेज') की बारी आती है। पाश्चात्य आलोचको ने समानुभूतिक विम्बो का विवेचन 'थ्योरी आव इम्पैथी' के आधार पर किया है, जिस सिद्धान्त का विश्लेषण हम सौंदर्य सबधी अध्याय में कर चुके हैं। विम्बो के सन्दर्भ में विचारको ने 'समानुभूति' की वह व्याख्या स्वीकार की है, जो हेर्मान लोहसे ने १८५८ ईस्वी में उपस्थित की थी। इस व्याख्या के अनुसार समानुभूति वहाँ रहती है, जहाँ हम अपने अहम्, मन स्थिति, क्रिया-व्यापार, शरीरस्थ सचरण या अन्तर्वृत्ति का आरोप मानवेतर दृश्यजगत् पर करते हैं। इस तरह मानवीकरण से लेकर 'पैथेटिक फैलेसी' तक का क्षेत्र समानुभूतिक विम्बो के अन्तर्गत पड़ता है। मूर्तिकला और चित्रकला जैसी प्रतिरूपात्मक कलाओ (रिप्रेजेंटेशनल आर्ट्स) में समानुभूतिक विम्बो की प्रधानता रहती है, क्योंकि समानुभूतिक विम्ब अधिकतर चाक्षुष प्रत्यक्ष से सबधित रहते हैं। जब गोचर प्रत्यक्ष से प्राप्त बाह्य जगत् के पदार्थों पर कलाकार अपनी आत्मसत्ता और अन्तर्वृत्ति का प्रक्षेपण कलात्मक ढंग से करता है, तब समानुभूतिक विम्बो की सृष्टि होती है। कई विचारको ने तो समानुभूति का यह अर्थ ही प्रतिपादित किया है कि इसमें द्रष्टा और दृश्य, विचारक और वस्तु अथवा आशय और आलम्बन भाव-धन होकर एक हो जाते हैं। अतः समानुभूतिक विम्बो में हमें एक प्रकार का तादात्म्य-चित्रण मिलता है, किन्तु, ऐसा तादात्म्य-चित्रण जो सवेदनशील और इन्द्रियग्राह्य हो। साधारणतः मानवीकरण, 'पैथेटिक फैलेसी' एवं 'इमोशनल एम्पैनाइजेशन' के अन्य प्रयास मूर्त और चित्रात्मक अप्रस्तुत योजना धारण करने पर समानुभूतिक विम्बो के ही अन्तर्गत आते हैं। जैसे—

सामने शुक्र की छवि झलमल, तँरती परी सी जल में कल,
रूपहरे कर्चों में हो ओझल ।'

१. 'प्राधुनिक कवि, सुमित्रानन्दन पन्त, हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, २०१०, पृ० १७।

यहाँ शुक्र की छवि का पनी के अप्रस्तुत में कुछ क्रिया-व्यापारों (जैसे—पैरना, प्रोन्नत होना) के सटारे नवेगात्मक मानवीकरण (इमोशनल ह्यूमैनाइजेशन) किया गया है। किन्तु, ऐसे स्थलों की अपेक्षा समानुभूतिक विम्ब वहाँ अधिक उत्कृष्ट बन पाते हैं, जहाँ निवद्ध चित्र में द्रष्टा और दृश्य का पारस्परिक गिनयन अथवा नादात्म्य निरूपित रहता है। यो, संस्कृत काव्यशास्त्र के अनुनार अविकारा समानुभूतिक विम्ब समाभास के अन्तर्गत आते हैं। मेरी दृष्टि में समानुभूतिक विम्बों की एक ऐसी विशिष्टता निर्धारित होनी चाहिये, जिससे ये विम्ब मानवीकरण, हेत्वाभास या समाभास से कुछ पृथक् अपना व्यक्तित्व रख सकें। अतः समानुभूति की शरीरस्थ सचरणवाली विशेषता को यहाँ भी मान्यता मिलनी चाहिये। अर्थात् समानुभूतिक विम्ब में मानवैतर प्रस्तुत पर मानवमह्य अंग-संचालन, अंग-मस्थानों के मकोच-विकोच, मास-पेशियों की गति और तनाव तथा अन्य मानव-सदृश शारीरिक क्रिया-व्यापारों का आगोप रहता है। जैसे, इफ़बाल ने जहाँ हिमालय की अमेय ऊँचाई को चित्रात्मक अभिव्यक्ति देने के लिए यह लिखा है—

ए हिमाला, ए कसीले किश्वरे-हिन्दोस्ता !

चूमता है तेरी पेशानी को भुफ कर आसमाँ !

यहाँ हम समानुभूतिक विम्ब मानेंगे, क्योंकि इसमें 'पेशानी' 'चूमने' और 'भुफने' के माध्यम में मानववत् अंग-संचालन, नास्थानिक मकोच-विकोच और शारीरिक क्रिया-व्यापार का संकेत किया गया है। इसी तरह निराला ने भी 'राम की तक्तिरूपा' शीर्षक कविता में एक मकर समानुभूतिक विम्ब प्रस्तुत किया है—

है अमानिशा, उगलता गगन घन अन्धकार,

तो रहा दिशा का ज्ञान, स्तब्ध है पवन चार,

अप्रतिहत गरज रहा पीछे, अम्बुधि विशाल,

भूधर ज्यों ध्यानमग्न; केवल जलती मशाल !^१

उपर्युक्त उद्धरणों में स्पष्ट है कि समानुभूतिक विम्ब एक ऐसी काल्पनिक प्रक्रिया में निष्पन्न होते हैं, जो निवद्ध प्रस्तुत में हमारे 'महेश' शरीरस्थ सचरण से प्रारम्भ होती है, किन्तु, जिसकी परिणामाप्ति, प्रभाव की दृष्टि से, हमारे 'तन्मुहूत' मन प्रदेश में सम्पन्न होती है। इस तरह समानुभूतिक विम्बों का उद्घन कुत्र मवच उन ऐन्द्रिय कल्पना में अनिवार्यरूपेण रहता है, जो हमारी मासपेशियों, चेतानुभूतियों अथवा आंगिक प्रक्रियाओं से किसी न किसी रूप में सम्बद्ध रहती हैं।

१. अमानिशा, मुद्राङ्ग विपरीत निराला, आगती भन्दार, इलाहाबाद, अक्टू १९०४, पृ. १५०।

इसी तरह बिम्बों के और भी भेद या प्रकार निर्धारित किये जा सकते हैं,^१ किन्तु, हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि अद्यावधि कला-विचारको न बिम्बों के प्रकार की कोई सुनिश्चित सारिणी निरूपित नहीं की है और न उनके विभाजन का कोई सर्ववादिसम्मत मानदण्ड निर्णीत किया है। बिम्बों के प्रकार-निर्धारण के नाम पर अधिकांश विचारक अब तक कुछ सुन्दर विशेषणों की सृष्टिमात्र करते रहे हैं।

हिन्दी आलोचकों के बीच आचार्य शुक्ल ने बिम्बों के तात्त्विक विवेचन का कुछ शास्त्रीय प्रयास किया है। किन्तु, शुक्ल जी ने यह तात्त्विक विवेचन केवल काव्य को ही (सभी ललित कलाओं को नहीं) दृष्टि में रखकर किया है। इनके अनुसार बिम्ब-विधान विभाग के अन्तर्गत होता है, कारण, इनका मत है कि बिम्ब-ग्रहण कराने के लिये चित्रण काव्य का प्रथम विधान है, जो विभाव में दिखाई पड़ता है। तदनन्तर, इनकी दृष्टि में बिम्ब-ग्रहण का अर्थ है काव्यनिबद्ध वस्तुओं का सूक्ष्म रूप-विवरण और आधार-आधेय की संश्लिष्ट योजना, क्योंकि काव्य में प्रस्तुत प्रकृति-चित्रण के सन्दर्भ में बिम्ब-ग्रहण पर विचार करते हुए इन्होंने लिखा है कि बिम्ब-ग्रहण वही मिल पाता है, जहाँ चित्रण में संश्लिष्ट रूप-योजना का निर्वाह किया जाता है। और, कवि इस प्रकार की संश्लिष्ट रूप-योजना से समन्वित चित्रण में तभी प्रवृत्त होता है, जब वह बाह्य प्रकृति को आलम्बन रूप में ग्रहण करता है, कारण, उद्दीपन रूप में जो वस्तु-विधान होता है, उसमें कुछ इनी-गिनी वस्तुओं के उल्लेखमात्र से काम चल जाता है।^१ निष्कर्ष यह है कि शुक्ल जी आलम्बन के मार्मिक ग्रहण को ही बिम्ब-ग्रहण मानते हैं। इनका कहना है कि मन में आलम्बनो का मार्मिक ग्रहण बिम्ब-ग्रहण के रूप में होता है, केवल अर्थग्रहण के रूप में नहीं।^१ साथ ही, सफल बिम्बग्रहण और बिम्बविधान के लिये इन्होंने प्रकृति

१. द्रष्टव्य—पोयेटिक इमेजरी, हेनरी डब्ल्यू वेत्स, कोलम्बिया यूनिवर्सिटी प्रेस, १९२४। इसी तरह दीप्ति और साफगोई के आधार पर 'द ह्यू मैनिटीज' के लेखकों ने बिम्बों के अनेक प्रकार निरूपित किए हैं। द्रष्टव्य—द ह्यू मैनिटीज, वाय लुई डडले एण्ड ऑस्टिन फैरिसी, मैकग्रो हिल, बुक कम्पनी, न्यूयार्क एण्ड लन्दन, १९४०।

१. चिन्तामणि, भाग २, द्वितीय आवृत्ति, पृष्ठ ५८।

२. बिम्बग्रहण और अर्थग्रहण के भेद को प्रतिपादित करते हुए आचार्य शुक्ल ने लिखा है—“अभिधा द्वारा ग्रहण दो प्रकार का होता है—बिम्बग्रहण और अर्थग्रहण। किसी ने कहा 'कमल'। अब इस 'कमल' पद का ग्रहण कोई इस प्रकार भी कर सकता है कि ललाटे लिए हुए सफेद पखुडियों और नाल आदि के सहित एक फूल का चित्र अन्तःकरण में थोड़ी देर के लिए उपस्थित हो जाय; और इस प्रकार भी कर सकता है कि कोई चित्र उपस्थित न हो, केवल पद का अर्थमात्र समझकर काम चलाया जाय। व्यवहार में तथा शास्त्रों में इसी दूसरे प्रकार के सकेत-ग्रह से काम चलता है। वहाँ एक-एक पद के वाच्यार्थ के रूप पर

के नानात्म्य और व्यापारों का कलाकार के द्वारा निकट से पर्यवेक्षण अनिवार्य माना है क्योंकि इनकी दृष्टि में "शब्द-काव्य की सिद्धि के लिये वस्तु-काव्य का अनुशीलन परम आवश्यक है।" तदनन्तर, उनकी यह मान्यता है कि 'विम्ब' जब होगा, तब 'विशेष' या 'व्यक्ति' का ही होगा, 'सामान्य' या 'जाति' का नहीं, क्योंकि काव्य (अथवा अन्य कलाओं) का काम बुद्धि के सामने कोई विचार (कन्सेप्ट) लाना नहीं, बल्कि किसी मूर्त भावना को उपस्थित करना है। इसलिये कल्पना विम्ब के द्वारा जो कुछ उपस्थित करती है, वह सदा 'व्यक्ति' या 'विशेष' ही होता है, कारण 'सामान्य' या 'जाति' की तो मूर्त-भावना हो ही नहीं सकती। प्रस्तुत रूप-विधान के अन्तर्गत विम्बों पर लिखते समय शुषल जी ने विम्बवादी आन्दोलन की भी चर्चा की है और इस आन्दोलन की मूर्ततावाली धारणा को स्वीकार करते हुये कहा है कि "काव्य चित्र-विद्या और मगीत दोनों की पद्धतियों का कुछ-कुछ अनुसरण करता है। विभाव और अनुभाव दोनों में रूप-विधान होता है जिसका उभी प्रकार कल्पना द्वारा स्पष्ट गृहण वाछित होता है, जिस प्रकार चित्र द्वारा चित्र का। अतः मूर्तभावना की आवश्यकता नवको स्वीकार करनी पड़ेगी।" इतना ही नहीं, शुषल जी का स्पष्ट मत है कि 'काव्य में विम्ब-स्थापना प्रधान वस्तु है।' उस तरह केवल काव्य की दृष्टि ने विम्बों पर विचार करने के कारण शुषल जी

अपने चरने की कुल्लुन नहीं रहनी। पं काव्य के दृश्य-चित्रण में संतन-आह पड़ते प्रकार का होता है। उसमें कवि का लक्ष्य 'विम्बग्रहण' करने का रहता है, केवल 'अर्थग्रहण' करने का नहीं। कल्पना के रूप और आसपास की परिस्थिति का व्योम जितना स्पष्ट या शुद्ध होगा उतना ही पूर्ण चित्रण होगा और उतना ही अच्छा दृश्य-चित्रण कहा जायगा।" —यही, पृष्ठ १-२।

१. रम-नीमासा, पृष्ठ २७।

२. यही, पृष्ठ, २१०-२११।

३. "नूनितामद (मेजिन्) के प्रस्ताव पिनट (एफ० एम० पिनट) के, पिनट 'ताव जग' नामक पुस्तक सन् १९०१ में प्रकाशित हुई थी। इस सम्प्रदाय में दलितन और अतिगहन भी थे, यन्त्रि और गहन धीने-धीने प्रमत्त बाहर निकल आए। इन लोगों का सिद्धांत था मूर्त रूप में ही विषय को रचना, या यद्योती-द्योती कर्तारों की ही रचना करने से, जिसे चित्र रूप में रचना में आये। यही और लम्बी परिभाषाओं में मिली है। अपने सिद्धांत के अनुसार वे मूर्त-भावना नहीं करने वाले (करीब) गद्य ही रचते हैं किन्तु पर्याप्त संकेतों से भावभाव (एम्प्टी) गद्य को मूर्त रचने की शक्ति देते हैं। इसी कारण पिनट मूर्तभावना को गद्य रचना में स्पष्ट और सही रूप-विधान को करते हैं और गद्य रचना में ही प्रामाण्य भी मिले है। यन्त्रिभाव और चित्रगद्य के बीच का फेरो पिनट, यही है। इन सिद्धांत के मध्य का बहुत-कुछ आधार है, पर ये उन बातों का स्पष्ट अर्थ नहीं देते।" —रम-नीमासा, पृष्ठ २२५।

४. यही, पृष्ठ, २२६।

ने भाषा-पक्ष का भूमिका में भी बिम्बों पर सोचा है। इनके अनुसार “भाषा के दो पक्ष होते हैं— एक साकेतिक (सिम्बॉलिक) और दूसरा बिम्बाधायक (प्रजेष्टेटिव)। एक में तो नियत सकेत द्वारा अर्थबोध मात्र हो जाता है, दूसरे में वस्तु का बिम्ब या चित्र अन्तःकरण में उपस्थित होता है। वर्णों में सच्चे कवि द्वितीय पक्ष का अवलम्बन करते हैं। वे वर्णों में इस ढंग पर करते हैं कि बिम्ब-ग्रहण हो।”^१ कुल मिलाकर शुक्ल जी के मत का सारांश यह है कि श्रेष्ठ कविता के लिये भाषा के बिम्बाधायक पक्ष का उपयोग अनिवार्य होता है। काव्य की दृष्टि से बिम्बों की इस तात्त्विक विवेचना के बाद शुक्ल जी ने बिम्ब-विधान के प्रकार-निर्धारण की भी चेष्टा की है। इन्होंने इसके तीन प्रकार माने हैं— प्रत्यक्ष रूपविधान, स्मृत रूपविधान और कल्पित रूपविधान। प्रत्यक्ष रूपविधान में तात्कालिक ऐन्द्रिय अनुभव की प्रधानता रहती है। स्मृत रूपविधान में स्मृति के सहारे नूतन वस्तुव्यापार-विधान प्रस्तुत किया जाता है। किन्तु, इस नूतन वस्तु-व्यापार-विधान का क्रम स्मृति से अनुशासित नहीं रहता है। जब वस्तु-व्यापार-विधान स्मृति से अनुशासित रहकर अतीत का यथाक्रम अनुवर्धन करता है, तब उसे स्मृत रूपविधान कहते हैं। यहाँ यह स्मरण-योग्य है कि शेष दो रूपविधान प्रत्यक्ष रूप-विधान पर ही, कुछ न कुछ अंशों में, आश्रित रहते हैं। यों, शुक्ल जी ने केवल कल्पित रूप-विधान को ही विशुद्ध कल्पना का क्षेत्र माना है और इसी के अन्तर्गत काव्य के सम्पूर्ण रूप-विधान को स्वीकार किया है।

निष्कर्ष यह है कि हिन्दी आलोचना में अब तक बिम्बों का तात्त्विक विवेचन, वाञ्छित मात्रा में नहीं हो सका है। और, जो विवेचन हुआ है, वह केवल काव्य की दृष्टि में रखकर, जबकि सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से काव्येतर ललित कलाओं की भी ध्यान में रखना आवश्यक है। समग्र ललित कलाओं की दृष्टि से बिम्बों का प्रकार-निर्धारण ज्ञानेन्द्रियों अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के ही आधार पर होना चाहिये। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-सौष्ठव) के चतुर्थ अध्याय में इसी आधार को प्रधानता दी जायगी, किन्तु, छायावादी कविता को विशेष सन्दर्भ में रखने के कारण बिम्बों के उन उपर्युक्त प्रकारों की भी विश्लेषित और उदाहृत किया जायगा, जो अन्य ललित कलाओं को छोड़कर मुख्यतः काव्य की ही दृष्टि से निरूपित किये गये हैं, क्योंकि ऐसा करने पर ही बिम्बविधान का सर्वांगीण विवेचन संभव हो सकेगा।

इस अध्याय में उपस्थित किये गये उपर्युक्त विचारों का सारांश इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है —

(१) तत्त्व एवं वाच्योत्तर लक्षित कला के प्रमुख तत्त्वों में चित्र विधान का समावेश महत्त्व है, क्योंकि कवि की सूक्ष्म भावनाओं या अभूत महजानु-भूतियों को चित्रों के द्वारा ही मूर्तता अथवा अभिव्यक्ति की चारुता मिल पाती है।

(२) चित्रों का आविर्भाव कल्पना में होता है और कभी कभी प्रतीकों का आविर्भाव चित्रों में। जब कल्पना मूर्त रूप धारणा करती है, तब चित्रों की सृष्टि होती है और जब चित्र प्रनिमित्त या व्युत्पन्न अथवा प्रयोग के पौन-पुन्य ने किसी निश्चित अर्थ में निर्धारित हो जाते हैं, तब ये प्रतीकों का रूप ग्रहण कर लेते हैं।

(३) चित्रों का विचार-चित्र, उपमा और रूपक से पृथक् एक स्वतन्त्र अस्तित्व है।

(४) चित्र-विधान में मूर्तता, नादृश्य और ऐन्द्रिय बोध की अनिवार्य उपस्थिति रहती है। जो चित्र जितना ही ऐन्द्रिय रहना है, वह उतना ही मगधन होता है।

(५) उत्कृष्ट चित्र कवि या कलाकार के धनीभूत सवेगों से सश्लिष्ट रहता है, क्योंकि जो चित्र स्रष्टा की चिन्तानुसूता से आश्लिष्ट नहीं हो पाता, वह चिन्तात्मक होने पर भी जीर्ण चित्रों की तरह अरसनीय सिद्ध होता है।

(६) चित्र-विधान के समय कल्पना बहुत कार्यरत रहती है। पहले कल्पना स्मृति के कांड में नोये हुये चित्रों को प्रत्यक्षोपलब्ध अनुभूतियों के स्पर्श में आगती है और तब उन चित्रों को अनीप्पित शिल्प के साधे में ढालती है। अतः चित्र एक प्राज्ञ का स्मरण-निर्भर मानसिक पुनर्निर्माण है।

(७) चित्रों के सृजन तथा भावन पर व्यक्ति-भेद, अतः, रसि-भेद का प्रभाव पड़ता है।

(८) नागार्तिक अवचेदन ने नगद्वि चित्र सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि में अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण रीति है, क्योंकि इसमें आशुप्राप्तता का गुण रहता है।

(९) चित्र-विधान के प्रति ऐन्द्रिय आकर्षण कलाकार को चित्र-विधान की ओर प्रेरित करता है। नागार्तिक चित्र-विधान के समय कलाकार के समक्ष तैरते चित्र-बोध ही नहीं रहना, बल्कि विभिन्न प्रकार के आसक्तों, सवसों अथवा प्रभावों का सातत्य भी रहना है। इस तरह चित्र-विधान के चित्र ऐन्द्रिय उन्मत्त में आते हुए चित्रमाण हो नहीं, वरन् उनके विशेष और विविध भाग सवसों को भी मूर्तिमान करने हैं।

(१०) तत्त्व चित्रों में, प्रायः, ये तीन गुण विद्यमान रहते हैं—लाजगी, तीव्रता और उद्बोधनीयता।

(११) चित्र विधानों ने प्रत्येक लक्षित भावों को जो अर्थ देने का

की दृष्टि से बिम्बो का विवेचन किया है, उन्होंने बिम्ब को मात्र शब्दाश्रित माना है । किन्तु, बिम्बों को केवल शब्दाश्रित मान लेने से काव्येतर ललित कलाओं का पक्ष छूट जाता है । अतः समग्र ललित कलाओं की दृष्टि से बिम्बो को सौन्दर्य-बोध पर आश्रित मानना अधिक समीचीन है और बिम्बो का वर्गो-करण या विभाजन इन्द्रिय-बोध के आधार पर करना अधिक युक्तिसंगत है ।

प्रतीक

प्रतीक

प्रतीक और प्रतीकवाद पर सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण के अलावे दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय आदि विभिन्न दृष्टियों से विचार किया गया है। प्रतीकवाद पर दार्शनिक दृष्टि से विचार करने वालों में ए० एन० ह्वाइट-हैड, एन्स्ट कासिरेर^१ प्रभृति का विशिष्ट स्थान है।^१ ह्वाइटहैड ने प्रतीक के उस व्यापक अर्थ की चर्चा की है, जिसके अन्तर्गत शब्द, मुद्रा, भाषा एवं सम्पूर्ण वाङ्मय प्रतीक के क्षेत्र में पड़ते हैं। इस व्यापकता का कारण, ह्वाइटहैड के अनुसार, यह है कि प्रतीकों का उस बोध प्रत्यक्ष (सैन्स-पर्सैप्शन) से घनिष्ठ संबंध है, जो सभी प्रकार के आनुभविक ज्ञान के मूल में प्रतिष्ठित है। किन्तु प्रतीकात्मक प्रेषण और आनुभविक ज्ञान में एक घ्यातव्य अन्तर है। आनुभविक ज्ञान प्रत्यक्ष और अनुभूतियों पर निर्भर रहने के कारण, ऋजुता से प्राप्त होने के कारण औसत स्तर के सभी व्यक्तियों के लिए सर्वदा ग्राह्य होता है। अर्थात्, जब जैसी अनुभूति होगी, जैसा प्रत्यक्ष होगा, तब तदनुरूप ही आनुभविक ज्ञान

१. एन्स्ट कासिरेर ने बहुत ही व्यापक और विद्वत्तापूर्ण ढंग से प्रतीकों का दार्शनिक विवेचन किया है। कासिरेर के वाद आने वाले आधुनिक युग के विचारक इनकी मान्यताओं से बहुत प्रभावित दीख पड़ते हैं और कासिरेर स्वयं प्रतीक सबधी अपनी मान्यताओं को प्रस्तुत करने में काण्ट-दर्शन के 'schema' से बहुत प्रभावित हैं। इनके अनुसार 'schema' विभावन (concept) और सहज-ज्ञान (intuition) का समीकरण है। कासिरेरी प्रतीक-विधान सबधी धारणा उनके 'स्केमा'-सिद्धान्त का ही विवर्द्धन है, यद्यपि कहीं-कहीं कासिरेर ने काण्ट की कुछ मान्यताओं का आशिक विरोध भी किया है। जैसे, काण्ट का मत है कि मानव-बुद्धि के लिए बिम्बों की निरन्तर अनिवार्यता है, जब कि कासिरेर के मत में मानव-बुद्धि के लिए प्रतीकों की निरन्तर अनिवार्यता है। कुछ विचारकों का कहना है कि ऐसे स्थलों पर कासिरेर 'एडवान्स गॉडन मैथेमेटिक्स' से प्रभावित हैं, जिसका गभीर अध्ययन उन्होंने प्रारम्भिक जीवन में किया था। तदनन्तर, कासिरेर के अनुसार बिम्ब और प्रतीक में एक निश्चित पार्थक्य रहता है और ये दोनों मानव-ज्ञान के लिए अत्यावश्यक हैं। इन दोनों में प्रमुख पार्थक्य यह है कि बिम्ब स्वतः सम्भवी होते हैं जबकि प्रतीकों का निर्माण करना पड़ता है। किन्तु, कासिरेर यह स्वीकार करते हैं कि बिम्बों से ही प्रतीक का निर्माण किया जाता है और इस निर्माण में बुद्धि कर्त्ता के पद पर रहती है। इस प्रकार कासिरेर ने भी प्रतीक-विधान में बुद्धि और ऐन्द्रियता (बिम्ब का प्रमुख धर्म) के उस समागम को स्वीकार किया है, जो काण्ट के 'स्केमा' विवेचन का प्रस्थान-बिन्दु है।— *Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, translated by Ralph Manheim, New Haven, London, 1953, Page 69*

२. *A N Whitehead, Symbolism Its Meaning and Effect, University Press, Cambridge, 1928.*

होगा। किन्तु, पनीचात्मक प्रेरण के साथ ऐसी बात नहीं है। प्रतीकों के द्वारा प्रेषित अर्थ को भिन्न-भिन्न गृहीता अपनी मूक-बुद्ध, शक्ति, दीक्षा और योग्यता के अनुसार अलग-अलग ढंग से और विविध माथा में समझते हैं। अतः अनेक बार गृहीता प्रतीक को उस अर्थ में ग्रहण कर लेता है, जो प्रयोक्ता को अभिप्रेत नहीं था। संभवतः ऐसी भ्रान्तियों से बचने के लिये ही प्रतीकों के विमर्श में 'प्रतीक-सन्दर्भ' को बहुत महत्त्व दिया जाता है। ह्याइटहैंड ने 'प्रतीक-सन्दर्भ' की तीन स्थितियाँ स्वीकार की हैं। पहली स्थिति में यह विचारणीय है कि आश्रय और आलम्बन के बीच कौन सा संबंध है, क्योंकि स्थिति-भेद में इस संबंध में परिवर्तन संभव है। दूसरी स्थिति में द्रष्टा या प्रयोक्ता की मनोदशा को ध्यान में रगना आवश्यक है, क्योंकि इसका अपरिहार्य प्रभाव प्रतीक की अर्थ-वत्ता पर पड़ता है। और, तीसरी स्थिति में यह विचारणीय है कि आश्रय या प्रयोक्ता की अनुभूति-दशा के किस अंश से प्रतीक की रचना हुई है और उसके किस अंश ने उस प्रतीक में अभिप्रेत अर्थ का आधान किया है। प्रतीक-सन्दर्भ की इन स्थितियों पर विचार करने के बाद ही किसी प्रतीक का उचित अर्थ-निर्णय हो सकना है।^१ कुल मिलाकर ह्याइटहैंड ने नृष्टि की सम्पूर्ण 'अभिव्यक्ति' की प्रतीक की अन्तर्गत क्रिया मानकर यह निष्कर्ष किया है कि मानव-जीवन और जगत्-संभावतः प्रतीकों में परिपूर्ण हैं।^१

प्रतीक पर दार्शनिक दृष्टि में विचार करने वालों में सेंगर का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। सेंगर ने प्रतीक-नृष्टि में चार पक्षों को अनिवार्य माना है—आश्रय, आलम्बन, वस्तु और धारणा। वस्तु और धारणा प्रतीक के तात्त्विक उद्घाटन हैं तथा आश्रय और आलम्बन प्रतीक के भावन-पक्ष में मर्यादित हैं। इन चार पक्षों में सेंगर ने 'धारणा' को बहुत महत्त्व दिया है। इनके अनुसार प्रतीक, वस्तु, धारणाओं के वातायन द्वारा बनते हैं। इस तथ्य को दृष्टिगत रखते हुए सेंगर ने दो महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं, जिन्हें उन्होंने के शब्दों में उक्त स्थिति से उद्धृत किया गयी है—१ "मिम्बल्स और नाट प्रॉक्सी फॉर रेगल आर्जेक्ट्स, वट आर वेहिकल्स फॉर द कन्सेप्शन आव आर्जेक्ट्स।"

^१ प्रतीक-शास्त्र में या प्रतीकों के अर्थग्रहण में प्रतीकों की सन्दर्भ-भूमि अथवा प्रसंग-परिणाम का महत्त्व और आश्रय के महत्त्व का महत्त्व है। मन्सुन, प्रतीकों की अर्थग्रहण करने की शक्ति-भूमि या प्रतीक-व्यक्ति पर निर्भर करता है। द्रष्टव्य—The Meaning of Meaning by C. K. Ogden and I. A. Richards, London, 1956, Page, 209

^२ A. N. Whitehead, Symbolism, Its Meaning and Effect, Cambridge, 1925, Page 15

^३ A. N. Whitehead, Symbolism Its Meaning and Effect, Page 73.

२ “इट इज द कन्सेप्शन, नाट द थिंग्स, दैट सिम्बल्स डाइरेक्टली ‘मीन’” । इस प्रकार लैंगर की दृष्टि से हम प्रतीको को ‘कन्सेप्चुअल साइन’ कह सकते हैं । तदनन्तर, लैंगर की दूसरी मान्यता यह है कि प्रतीक-सृजन में मनुष्य का मस्तिष्क केवल ‘ट्रान्समीटर’ का ही काम नहीं करता, बल्कि वह एक महान् ‘ट्रान्सफार्मर’ का भी काम करता है । मस्तिष्क की इस क्रियमाणता के कारण हम प्रतीक-सृजन को बुद्धि का व्यापार भी कह सकते हैं । लैंगर की तीसरी मान्यता यह है कि अपनी अनुभूतियों को प्रतीको में बाँवना मनुष्य का स्वभाव है । इन्होंने मनुष्य की इस स्वाभाविक प्रवृत्ति को ‘मिम्ब्रॉलिक ट्रान्सफार्मेशन’ कहा है, जो एक प्रकार की प्रत्यर्थता (लैंगर के शब्दों में ‘हाइपर नर्वस रेस्पॉन्स’) है । इनकी उक्त मान्यताओं का निष्कर्ष यह है कि प्रतीक-सृष्टि मनुष्य की चिन्तन-प्रणाली और क्रिया का एक आवश्यक अंग है ।^१ अन्य प्राणियों की तुलना में मनुष्य की कुछ श्रेष्ठ पृथक्ताओं अर्थात् विशिष्ट गुणों के बीच प्रतीक-सृजन की क्षमता प्रमुख है । इसीलिए एन्स्ट कासिरेर ने मनुष्य को ‘animal rationale’ की अपेक्षा ‘animal symbolicum’ कहना अधिक उचित समझा है ।^२ इस तरह प्रतीक-सृष्टि मनुष्य की अनिवार्य विशिष्टता है, क्योंकि मानव-मन, प्रायः अपनी अनुभूतियों को प्रतीको में अनूदित करता रहता है ।

इस दार्शनिक निरूपण की तरह ही कुछ विद्वानों ने प्रतीको पर समाज-शास्त्रीय दृष्टि में भी विचार करने का प्रयास किया है । इस श्रेणी के विचारकों में जॉन० एफ० मर्के का विशिष्ट स्थान है । मर्के के अनुसार अब तक प्रतीको पर जितने दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक अथवा सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किये गये हैं, वे सभी अपूर्ण हैं, क्योंकि प्रतीको का अध्ययन तभी मन्तोपजनक हो सकता है, जब उन पर समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण से विचार किया जाय ।

१. हागेल ने भी ‘साइन’ के साथ प्रतीक का घनिष्ठ संबंध माना है । इनकी दृष्टि में प्रत्येक प्रतीक पहले एक प्रकार का ‘साइन’ होता है । उदाहरणार्थ, किसी राष्ट्र या संस्था की ध्वजा में प्रयुक्त रंग को हम इसी प्रकार का ‘साइन’ कह सकते हैं । कभी-कभी अपने आन्तरिक गुणों के कारण भी कोई ‘साइन’ विकसित होकर किसी निश्चित भाव का प्रतीक बन जाता है । जैसे, अपने आन्तरिक गुणों के कारण ही सिंह और भियार, क्रमशः, शक्ति तथा रुद्र के प्रतीक बन गए हैं । इस तरह प्रतीकों ‘साइन’ का विकसित रूप मान लेने के कारण हागेल ने कई स्थलों पर प्रतीक को ‘emblematical conception’ कहा है ।—*Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Osmaston, Volume II, London, 1920, Page 22.*

२. *Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key, Page 32.*

३. *Symbolism and American Literature, Charles Feidelson, Phoenix Books, 1962, Page 55.*

इस पूर्वमायता तो प्रस्तुत करने के बाद मर्के ने प्रतीक-प्रक्रिया के दो प्रकार स्थापित किये हैं। एक प्रकार यह है, जिसमें प्रतीक नन्दतिक चेतना जगाकर हमारे मनोको के लिये उद्दीपन का काम करता है और दूसरा प्रकार वह है, जिसमें प्रतीक निर्व्यक्तिक होकर प्राविधिक कामों में प्रयुक्त होता है।^१ इन दोनों प्रक्रियाओं में उपर प्रतीक, समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण के विचारको के अनुसार, सम्प्रदाय और सम्प्रति की अनैक्यता तथा नकुलता के परिचायक दूया करते हैं। विशेषकर कला के प्रतीक, जो वैज्ञानिक-प्रतीको की तरह निर्देशक-व्यक्त नहीं होते बल्कि प्रयोक्ता और नहृदय के मनोरसों से रजित रहते हैं, साम्प्रतिक और सामाजिक विकास के भिन्न-भिन्न स्तरों का प्रतिनिधित्व करते हैं। प्रामित स्तर के प्रतीको में मानव-मनोवेगों को प्रकट करने का एक विशिष्ट अभिव्यक्ति-लाघव रहता है। समाजशास्त्रीय दृष्टि से मनुष्य के मौलिक और तीव्र मनोवेगों में भूय और काम मूर्द्धन्य महत्त्व रहते हैं। अतः हम कला के प्रतीको पर भी इनका पचुर प्रभाव पाते हैं। इतना ही नहीं, भूय और काम ने संचित प्रतीक कला के क्षेत्र में बाहर मनुष्य के अन्य आहार-व्यवहार और नीति-रिवाजों पर भी हावी हैं। जैने, धार्मिक अवसरों पर यों प्रतीक की मिठा-टवा और पचवान गाने की प्रथा सभी देशों में है। इस प्रकार हम देखते हैं कि समाजशास्त्रीय दृष्टि के अनुसार नृद रीति-रिवाज में लेकर भाषा-मृष्टि तत्त्व में मनुष्य प्रतीको का अग्रगण्य है। गाराग यह है कि समाज और संस्कृति के साथ प्रतीको का निकटतम सम्बन्ध है। संस्कृति को विज्ञान, परिमार्जन और शिक्षा प्रदान करने वाली अपनी दो विशेषताओं—बोधगम्य प्रतीको का निर्माण तथा शब्द-शक्ति द्वारा इन प्रतीको का प्रसार—के कारण ही मनुष्य अन्य जीवधारियों की तुलना में श्रेष्ठ है। इस तरह गणित में लेकर काव्य और धर्म-पूजा तक के विभिन्न साम्प्रतिक क्षेत्रों में यदि मनुष्य के पाम प्रतीक-मृजन और उनके अर्थग्रहण की शक्ति नहीं रहती, तो आज मानव-संस्कृति अप्रकमित ही रह गई होती। अतः सम्प्रति की इस हतुभूत निवृत्ता ने भी प्रतीको का व्यापक क्षेत्र प्रदान किया है।^२ किन्तु, हम यहाँ प्रतीक के सवध में निरूपित समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोणों पर अत्रिध विस्मय में विचार नहीं करेंगे, बरन् कला-तत्त्व-विज्ञान के प्रसंग में हमारे लिये उमता लोई विषय उपयोग नहीं है।

प्रतीको पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि में बहुत विस्मय विचार किया गया है। श्री, तत्त्व में मनोविज्ञान के विद्वान्तों के आचार पर कला की आलोचना

१. John F. Marley, The Symbolic Process London, 1928, Page 155.

२. स्वयं वाम दूरे, गारा और मृष्टि, गारा और प्रकाशन, मृष्टि, १९६०, पृ. ७१।

का प्रचार हुआ है, तब से प्रतीकों का मनोवैज्ञानिक निरूपण कला-जगत् मे भी आशिक दृष्टि से उपयोगी बन गया है। अतः प्रतीको के मनोवैज्ञानिक निरूपण पर प्रसंगानुसार विचार कर लेना हमारे लिये आवश्यक है। प्रतीको का मनो-वैज्ञानिक निरूपण करने वाले विचारको मे फ्रायड, एड्लर, युंग, अर्नेस्ट जोन्स, मिलर, सिल्वरर, पद्मा अग्रवाल^१ इत्यादि प्रमुख हैं। इन मनोवैज्ञानिकों ने भी चिह्न, प्रतीक और रूपक के अर्थ-भेद को ध्यान मे रखा है। सादृश्य-व्यंजक-संक्षिप्त कथन मे प्रायः 'चिह्न' का प्रयोग होता है। जहाँ अपेक्षाकृत कम परिचित अप्र-स्तुत से प्रस्तुत की व्यंजना होती है, वहाँ प्रतीक का अवतरण होता है और जहाँ अप्रस्तुत मे प्रस्तुत का ऐच्छिक आरोप या रूपान्तरण रहता है, वहाँ रूपक की सृष्टि होती है। यहाँ यह ध्यातव्य है कि सामान्य व्यवहार मे आने वाले प्रतीक, कला के प्रतीक, और मनोविज्ञान के प्रतीक मे पर्याप्त अन्तर है। मनो-विज्ञान, विशेषकर, मनोविश्लेषण के अनुसार प्रतीको की यह एक अनिवार्य विशिष्टता है कि वे अचेतन मन की दमित इच्छाओं की छद्म अभिव्यक्ति करते हैं और स्वभावतः शृंगारमूलक होते हैं। अर्नेस्ट जोन्स ने भी 'पेपर्स ऑन साइकोएनालिसिस' मे प्रतीको की इस विशिष्टता पर बहुत बल दिया है।^२ यदि हम प्रमुख मनोवैज्ञानिकों की मान्यताओं पर समवेत दृष्टि से विचार करें, तो कुल मिलाकर मनोविज्ञान की दृष्टि से प्रतीको की ये मुख्य विशेषतायें सामने आती हैं —

१. प्रतीक अचेतन मन मे पड़ी हुई इच्छाओं, कुठाओं और दमित वास-नाओं की छद्म अभिव्यक्ति करते हैं।

२. प्रतीको की इस छद्म अभिव्यक्ति मे व्यर्थ, बिखरी हुई और अनर्गल बातें हो नहीं रहती, बल्कि उनका विश्लेषण करने पर निश्चित धारणाओं और निश्चित विचारों का पता चलता है।

३. प्रतीक घुणाक्षर न्याय से अथवा जैसे-तैसे नहीं बन जाते, बल्कि मनुष्य की वैयक्तिक परिस्थितियों से अनिवार्य सबध रखते हैं।

४. प्रतीक कभी भी आसगमुक्त नहीं होते और सदा विभिन्न प्रकार के आसगो तथा सवेग-सन्दर्भ से सश्लिष्ट रहते हैं।

५. उपर्युक्त विशेषताओं के कारण ही सभी देशों और जातियों की

१. Dr. Padma Agrawal, Symbolism . A Psychological Study, Banaras Hindu University, 1955,

२. प्रतीक-विधान में जोन्स के अनुसार तीन प्रकार के मानसिक तत्त्व रहते हैं :—क. अचेतन ग्रन्थियाँ, ख. अचेतन मन की इच्छाओं को दमित करने वाले बाह्य प्रभाव, अवरोध या अधीक्षण और ग. व्यक्ति की उन्मेषपूर्ण प्रवृत्तियाँ।

स्वप्न मे अभिव्यक्त दमित वासनाओ को 'सेल्फ' का आनुरूप्य देना भी उसी प्राक्-चेतन का काम है, जिसका कार्यक्षेत्र चेतन और अवचेतन के मध्य मे अवस्थित है। इस प्रकार मूल वासना, अधीक्षण का भय और कुठा—इन सबो के मिल जाने से छद्मवेषी स्वप्नो के प्रतीक बहुत ही अर्थ-गूढ हो जाते है।^१ अतः इन प्रतीको का गूढ अर्थ विस्थापन, घनीभवन इत्यादि की व्याख्या के द्वारा ही समझा जा सकता है। सामान्यतः विस्थापन आरोप-प्रधान होता है। इसमे अनुभूति के मूल आलम्बन पर किसी अधीक्षक (सेन्सर)—स्वीकृत अर्थात् समाज-नीति-स्वीकृत आलम्बन का आरोप कर दिया जाता है। उदाहरण के लिये, कोई पुरुष सपने मे राधा की पूजा करके अथवा कोई स्त्री कृष्ण की पूजा करके अपनी दमित वासना को अभिव्यक्त कर सकती है। इस विस्थापन को हम प्रतीकान्तर्गत भावो का आलम्बन-विपर्यय कह सकते हैं। इसी प्रकार स्वप्न-प्रतीको के रहस्य की दूसरी कड़ी घनीभवन है। घनीभवन का मुख्य गुण संक्षिप्तता है। यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि मूल स्वप्न की अपेक्षा स्मृत स्वप्नो के प्रतीक अधिक उलझे हुये होते है। इसीलिये फ्रायड ने स्मृत स्वप्नो को विकृत स्थानापन्न माना है। वास्तविकता भी इसी मान्यता के समीप है। कारण, स्वप्न अवचेतन की सम्पत्ति है, किन्तु, स्मृति के क्षणो मे उसे चेतन के क्षेत्र मे आना पडता है और अधीक्षण का भय पुनः उपस्थित हो जाता है। फलस्वरूप, अवचेतन से चेतन तक सक्रमित होने मे स्मृत स्वप्न मूल स्वप्न की तुलना मे बहुत कुछ विकृत हो जाता है। अतः काव्य एव अन्य कलाओ^२ मे मूलतः ऐन्द्रिय और लौकिक स्वप्न-प्रतीको का स्मृत होने के कारण इन्द्रियातीत-सदृश बन जाना और अलौकिक-सी भासमान अनुभूतियो के कृत्रिम आलबाल से वेष्टित हो जाना स्वाभाविक एवं सरल है। फ्रायडीय मनोविश्लेषण की शब्दावली मे हम कह सकते हैं कि कला-निबद्ध स्वप्न-प्रतीको मे हमें व्यक्त स्वप्न-वस्तु मिलती है, किन्तु, उनके गुप्त स्वप्न-विचार को जानने के लिये हमें आसग-व्याख्या का सहारा लेना पडता है। इस प्रकार स्मृत स्वप्न-प्रतीको

१. J. A. Hadfield, *Dreams and Nightmares*, Penguin Books, 1954, Page 136.

२. द्रष्टव्य—(a) *Sigmund Freud, Leonardo Da Vinci, A Psychological study of an Infantile Reminiscence*, translated by A. A. Brill, London, 1948. (b) *Erich Newmann, Art and the Creative Unconscious*, London, 1959, (c) *W. P. Wucutt, Blake : A Psychological Study*, London, 1946 (d) *Ella Freeman Sharpe, Collected Papers on Psycho-Analysis*, London, London, 1950.

नी ऐन्द्रिय लौकिक अनुभूतियों को न पकड़ पाने का एक कारण यह है कि इनका निर्माण अधिकतर स्थानापन्न मनोचिन्मयों के द्वारा होता है और स्थानापन्न मनोचिन्मयों की यह विशेषता होती है कि वे अन्योक्ति अथवा समानोक्ति की तरफ़ किसी दूरदर्शी अप्रस्तुत को सरलतापूर्वक सचेतित कर देते हैं। निष्कर्ष यह है कि क्रायड के अनुसार प्रतीक मन के गोपित रहस्यों का वहन करते हैं और दमित इच्छाओं या कुण्डलाओं में उत्थित होने के कारण मूलतः शृंगारपरक होते हैं।^१

जैसा ऊपर के विवेचन में स्पष्ट है, मनोवैज्ञानिकों का एक निकाय यह मानता है कि प्रतीक-विधान के द्वारा सृजनशील व्यक्ति अपने चेतन और अचेतन मन तथा विषय-प्रधान चित्त और विषयी-प्रधान चित्त के विरल नपों में गमभीता स्थापित करता है। अतः, इस सघर्ष में अहम् (Ego) की विजय होती है और व्यक्ति की प्राथमिक इच्छायें दमित हो जाती हैं। कालक्रम में वे ही दमित इच्छायें प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त होती हैं। यह प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति एक प्रकार से आत्मसुरक्षात्मक प्रयास हैं। अपने वचाव का जग्य है और एक ऐसी क्षतिपूर्क क्रिया है, जिसके द्वारा व्यक्ति अपनी दमित इच्छाओं को आशिक मन्तोप देकर भी जीवन के आदर्शों से स्पर्शित नहीं हो पाता है।

कला और मोन्दर्शनशास्त्र की दृष्टि में प्रतीक के मबव में युग की मान्य-नायें अन्य मनोवैज्ञानिकों की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। युग ने प्रतीक-विवेचन में व्यक्ति के मन की दमित इच्छाओं के साथ मानव-मन के जातीय जीवविचार को भी महत्त्व दिया है। यह जातीय शील-विचार मानव-मन के उन-आदि भावों पर निर्भर रहता है, जो सामूहिक अचेतन के प्रतिरूप होते हैं। इस सामूहिक अचेतन से उत्थित होनेवाले आद्यचिन्मयों को युग ने 'आर्क टाइप'

१. यदा यदा ध्यान में है कि स्वप्न-प्रतीक और कला अथवा साहित्य के प्रतीकों में पर्याप्त अन्तर रहता है। उन उन्हें हम समस्तुन्य नर्दा नान नवने। *W. Y. Tindall* ने भी इन दोनों प्रकार के प्रतीकों के पार्थक्य को बहुत सरलतः उन ने स्पष्टिा दिया है—
 "However analogous to dream symbol the literary symbol is not dream but art or an element in a work of art. Belonging as much to the external world as to the internal, the literary symbol, mediating between them, follows not only the demands of the unconscious but social and aesthetic necessity."
 —*W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, Page 168*

२. Collective unconscious—'inherited potentialities of human imagination'.

की आख्या दी है। यह 'आर्क टाइप' जातीय विरासत के रूप में प्रत्येक व्यक्ति के मन में विद्यमान रहता है और जीवन की आवर्त्तक अनुभूतियों में निर्मित होता है। किन्तु, युंग के आलोचकों का यह आरोप है कि उनके द्वारा प्रस्तुत 'आर्क टाइप' का निरूपण मनोवैज्ञानिक से अधिक 'मेटाफिजिकल' हो गया है, क्योंकि उन्होंने इसके उद्गम को सुनिर्णीत और वस्तुपरक ढंग से नहीं बतलाया है।

युंग के अनुसार मन के तीन खण्ड हैं—चेतन मन, व्यक्तिगत अचेतन मन और सामूहिक अचेतन मन। प्रतीकों का संबंध अचेतन मन की दोनों अवस्थाओं—व्यक्तिगत अचेतन मन और सामूहिक अचेतन मन—से है। किन्तु, अधिकांश प्रतीकों का मूल सामूहिक अचेतन मन में रहता है। मन के इस गहन खण्ड में सुदीर्घ काल से चले आनेवाले परिवार, समूह तथा जाति से संबंधित प्रभाव एवं स्मृतियों के सग्रह रहते हैं, जो समय-समय पर चेतन मन की ओर अग्रसर होते रहते हैं। अचेतन से चेतन की ओर होने वाले इसी अग्रसरण में प्रतीकों की सृष्टि होती है। युंग ने 'कट्रिव्यूशन्स टु एनलिटिकल साइकालॉजी' नामक पुस्तक के 'ग्रॉन् माइकिकल एनर्जी' शीर्षक अध्याय^१ में प्रतीकों पर अपने मौलिक विचार प्रस्तुत किये हैं। इन्होंने भी एक विशेष प्रकार के प्रतीकों को 'लिविडो' से संबंधित माना है। ऐसे प्रतीक 'लिविडो' के अतिरेक से पैदा होते हैं^२। तदनन्तर, युंग ने प्रतीक-सृजन को एक सांस्कृतिक प्रयास माना है। अर्थात्, प्रतीक 'लिविडो' का प्राकृतिक प्रवाह नहीं, सांस्कृतिक क्रियान्तरण है। जब मनुष्य 'लिविडो' की स्वाभाविक गति और क्रिया को रोककर उसे किसी सांस्कृतिक प्रयास में सलग्न कर देता है, तब प्रतीकों की सृष्टि होती है। युंग की दूसरी स्थापना यह है कि प्रतीक-सृष्टि कभी भी 'सुविचारित रमणीय' नहीं हुआ करती है।^३ अर्थात् मनुष्य जानबूझकर या सचेष्ट होकर प्रतीकों की सृष्टि नहीं करता है। मनुष्य का अचेतन ही आदि-

१. Pre-existent forms of apprehension.

२. C G Jung, Contributions to Analytical Psychology, London, 1928.

३. "Symbols are the manifestations and expression of the excess libido" Ibid

४. "After a period of gestation in the unconscious a symbol is produced which can attract the libido, and also serve as a channel diverting its natural flow. The symbol is never thought out consciously, but comes usually as a revelation or intuition, often appearing in a dream."—Frieda Fordham, An Introduction to Jung's Psychology, Penguin Books, 1956, Page 19.

काल में 'लिब्रिटो' या रूपान्तरण प्रतीको में करता था रहा है, जो एक प्रकार का 'ट्रांसफ़ॉर्मेशन फ़िग्यर' है। इसीलिए युग ने प्रतीक को 'लिब्रिटो एनालोग' कहा है और कुछ विशेष प्रकार के प्रतीको का महज्जान में भी सबब माना है। युग की नीमरी मान्यता यह है कि सम्यता की प्रगति के साथ वैयक्तिक प्रतीको (individual symbols) की बलात् दवाने की प्रवृत्ति बढ़नी जा रही है। यह हमें यान है कि व्यापक सामाजिक पैमाने पर पुन व्यक्तित्ववाद के अनुदय में सम्य में वैयक्तिक प्रतीको के नवीकरण और नवजागरण का प्रारम्भ हो जाय। अतः हम मुमन्कृत काल की कलाओं में अनिवार्यता प्रतीको की जगह समाज-स्वीकृत प्रतीको का प्रयोग पाते हैं।^१

आद्य-विम्व और सामूहिक अचेतन के जो भाव सामान्य व्यवहार की तर्कपूर्ण भाषा या अभिव्यक्ति की स्वीकृत पद्धति में नहीं व्यक्त हो पाते हैं, वे प्रतीको के माध्यम में ललित कहानियों, निजन्वरी कथाओं, पौराणिक आख्यानों, स्वप्नों और ललित कलाओं में अभिव्यक्त होते हैं। यदि आद्य विम्व और सामूहिक अचेतन के भाव सामान्य व्यवहार की भाषा और प्रचलित अभिव्यक्ति-पद्धति में ही व्यक्त हो जाते, तो कला-सृष्टि का कोई सांस्कृतिक प्रयोजन ही जग नहीं रहता, क्योंकि कलाओं के माध्यम से हम उन्हीं भावों को व्यक्त करने हैं, जिनकी अभिव्यक्ति अन्यथा संभव नहीं है। और, यदि उनमें अन्यथा अभिव्यक्ति की भी जाय, तो वह अभिगमनीय नहीं होगी। अतः ऐसे आद्य विम्व और सामूहिक अचेतन के भाव सामान्य अभिव्यक्ति-पद्धति की सीमाओं को पारकर उन प्रतीको के रूप में व्यक्त होते हैं, जिनके लिए अन्य और श्रेष्ठ कलाओं नवीतम अभिव्यक्ति बन सकती हैं।

क्रायट और युग जैसे प्रतिनिधि विचारकों के अन्तर्गत कई अन्य (या गौण) मनोवैज्ञानिकों ने भी प्रतीकवाद पर विचार किया है। सामान्यतः मनोवैज्ञानिक यह मानते हैं कि प्रतीक-निर्माण और प्रतीक की व्याख्या—दोनों में वैयक्तिक

^१ युग के अनुसार उद्धृत प्रतीक के लक्षण इस प्रकार हैं—“An effective symbol must have a nature that is unimpeachable. It must be the best possible expression of the existing world-philosophy, a container of meaning which cannot be surpassed, its form must also be sufficiently remote from comprehension as to frustrate every attempt of the critical intellect to give any satisfactory account of, and, finally its aesthetic appearance must have such a convincing appeal to feeling that no sort of argument can be raised against it on the score C. G. Jung, *Psychological Types*, translated by H. G. Baynes, London 1944, Page 291.

चिन्तन-परिवेश की प्रधानता रहती है। एक ही प्रतीक को भिन्न-भिन्न व्यक्ति अथवा भिन्न-भिन्न समुदाय अलग अर्थ में ग्रहीत कर सकते हैं। इसी-लिये डा० पद्मा अग्रवाल ने भी प्रतीको की इस गतिशील अर्थवत्ता को बहुत महत्त्व दिया है।^१ किन्तु इस प्रसंग में हमें इतना स्वीकार करना पड़ता है कि मनोविज्ञान के प्रतीको और कला के प्रतीको में पर्याप्त अन्तर रहता है। किसी भी दृष्टि से कला के प्रतीको की नितान्त मनोवैज्ञानिक व्याख्या और मनो-विज्ञान के प्रतीको की कलाशास्त्रीय व्याख्या उचित नहीं है। इसलिये प्रतीको के विश्लेषण के पूर्व हमें उनकी 'जाति या प्रकार' का निश्चय कर लेना चाहिये कि विवेच्य प्रतीक 'कलात्मक प्रतीक' है या 'मनोवैज्ञानिक प्रतीक' है। कला-त्मक प्रतीको का निर्माण सामान्य जन द्वारा नहीं, कलाकारों के द्वारा होता है। कलाकार स्वानुभूति के जिन अंशों को सामान्य अभिव्यक्ति के प्रचलित साधनों (शब्द, रेखा, ध्वनि, इत्यादि) के द्वारा नहीं व्यक्त कर पाया है, उन अंशों की व्यञ्जना या अभिव्यक्ति के लिये ही वह प्रतीको का सहारा लेता है। अर्थात् कलाकार स्वानुभूति के 'अकथनीय' अंशों को प्रतीक के द्वारा कथनीय और प्रेषणीय बनाता है।

इसी तरह मनोविज्ञान अथवा कला के प्रतीको से धर्मक्षेत्र, उपासना-जगत् या विज्ञान के प्रतीक सर्वथा भिन्न होते हैं। उपासना के क्षेत्र में उपास्य पर-ब्रह्म के चिह्न, पहचान, अवतार, अंश या प्रतिनिधि के तौर पर आई हुई नामरूपात्मक वस्तु को प्रतीक कहते हैं। तिलक जी ने 'प्रतीक' शब्द के घात्वर्थ को बतलाते हुये उपासना के क्षेत्र में इसके आशय को बहुत अच्छी तरह स्पष्ट किया है—“प्रतीक (प्रति + इक) शब्द का घात्वर्थ यह है—‘प्रति.’ अपनी ओर, ‘इक’ अर्थात् भुका हुआ। जब किसी वस्तु का कोई एक भाग पहले गोचर हो, और फिर आगे उस वस्तु का ज्ञान हो, तब उस भाग को प्रतीक कहते हैं। इस नियम के अनुसार सर्वव्यापी परमेश्वर का ज्ञान होने के लिये उसका कोई भी प्रत्यक्ष चिह्न, अंश रूपी विभूति या भाग ‘प्रतीक’ हो सकता है।^२ इस तरह ज्ञान-विज्ञान, साधना और साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में प्रतीक के भिन्न-भिन्न रूप तथा अर्थ होते हैं। प्रतीको का क्षेत्र इतना व्यापक इसलिये है कि सभी प्रकार की अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का प्रतीको से सहज संवध है। जब

१. “ the symbol has a dynamic meaning and is never independent of individual conditioning factors.”—Dr. Padma Agrawal, Symbolism: A Psychological Study, Banaras Hindu University, 1955, Page 17.

२. लोकमान्य बालगंगाधर तिलक, श्रीमद्भगवद् गीता-रहस्य, अनुवादक, माधव रावजी सप्रे, तिलक मन्दिर, गायकवाड बाड़ा, पूना, १९५५, पृष्ठ ४३५।

कोई अनुभूति गाढ गौर गूढ होती है, तब उसकी सम्पूर्णता या अन्योक्ति को व्यक्त करने के लिये आकाशी व्यक्ति को उसके तुल्यार्थ प्रतीको का अन्वेषण करना पड़ता है। उस प्रकार सस्कृति और कला की सम्पूर्ण साधना प्रतीको का अन्वेषण मिद्ध होती है।^१

किन्तु, कला-जगत् के प्रतीक और अन्य प्रतीको—यथा, धर्म, दर्शन वा विज्ञान के प्रतीको में मुख्य अन्तर यह है कि धर्म, दर्शन अथवा विज्ञान के प्रतीक, प्रायः, सर्वथा निर्धारित एवं मान्य अर्थ रखते हैं। उन क्षेत्रों में प्रयोक्ता प्रतीको का प्रयोग उभी परिनिष्ठित अर्थ में करता है, जिसे पाठक या श्रोता उभी गतावस्थ में ग्राह्य जानता है। अर्थात्, इन क्षेत्रों में प्रतीक के वास्तविक अभिप्राय और अर्थप्रतिपत्ति के सबध में प्रयोक्ता और पाठक या श्रोता प्रायः एकमत होते हैं। किन्तु, कला के प्रतीको में प्रयोक्ता और पाठक, दृष्टा या श्रोता के बीच किसी निर्धारित अर्थ के लिये ऐना विश्रब्ध ऐकमत्य नहीं रहता है। कव्य को अधिक स्पष्ट करने के लिये ह्म निर्धारित अर्थवाले प्रतीको के बीच अकगमित और र्नायन के प्रतीको को उदाहरणार्थ देग सकते हैं, जिनका बोध्य विषय एतदम मुनिदिचत रहता है —

अकगमित के कुछ प्रतीक

- १ तीन तरह के कोष्ठ—(), { }, []
- २ अकगमित की क्रियाओं के प्रतीक—+ —, ×, - -,
- ३ मिग्मा प्रतीक—5
- ४ गुणनगण्डन (फैक्टोरियल) प्रतीक—n अथवा ! अथवा !
- ५ अग्रवत्त (इण्टेग्रल) प्रतीक \int
- ६ डेल्टा प्रतीक— Δ अर्थात् अन्तरात्मक प्रतीक
- ७ दो वक्रवर्ते द्वय परिणामों के सबध गचत प्रतीक— Γ

रसायन के कुछ प्रतीक	
पदार्थ	प्रतीक
१. सोना	•••••सूर्य ○
२. चाँदी	••••• चन्द्रमा ☾
३. लोहा	•••••मगल ♂
४. हाइड्रोजन	•••••H
५. ऑक्सिजन	•••••O
६. नाइट्रोजन	•••••N
७. फासफोरस	•••••P ^१

कुछ विस्तार में जाने पर इन प्रतीकों में सुनिश्चित अर्थनिर्धारण का महत्त्व और भी प्रकट होता है। एक तो रसायन में डाल्टन के प्रतीको को हटाकर बर्जेल्लियस के प्रतीको की स्वीकृति इसका सूचक है। दूसरे, कुछ ऐसे पदार्थों के प्रतीक, जिनके सज्ञासूचक शब्दों के प्रथमाक्षर समान हैं, के अर्थ को निश्चित रखने तथा किसी भी भ्रम की गुजाइश न रखने के लिए पदार्थ-विशेष के नाम के प्रथमाक्षर के साथ उसके दूसरे लक्षक अक्षर (कैरेक्टरिस्टिक लेटर) को सलग्न कर दिया गया है। जैसे, केवल 'B' (ब) से प्रारम्भ होने वाले पाँच पदार्थों के प्रतीक को देखा जा सकता है —

पदार्थ	प्रतीक
1. Boron	••••• • •E
2. Barium	• •Ba
3. Beryllium	••• Be
4 Bismuth	•••• ••B ₁
5 Bromine	• •••Br.

इतना ही नहीं, सुनिश्चित अर्थनिर्धारण की रक्षा के लिये रसायन के प्रतीको में पदार्थ के परिमाण-बोध को भी निश्चित कर दिया गया है। उदाहरण के लिये, रसायन के प्रथम खण्ड के उद्धृत प्रतीको में पाँचवाँ—O—ऑक्सिजन के केवल एक परमाणु का ही संकेत नहीं करता, बल्कि इसके परमाणु-भार का भी। उदाहरण के लिये, कुछ और परिमाण-संकेतक प्रतीक देखे जा सकते हैं:—

१. रसायन के प्रथम तीन प्रतीक डाल्टन के चलाए हुए प्रतीकों से लिए गए हैं, जो १८१४ ई० में बर्जिलियस द्वारा चलाए गए वर्णिक प्रतीकों के वाद चलन से हटा दिए गए। उपर्युक्त उदाहरण के शेष चार प्रतीक बर्जिलियस के चलाए गए प्रतीक हैं। जॉन डैकव बर्जिलियस (१७६६-१८४८) स्टॉकहोम में रसायन के प्राध्यापक थे। रसायन में इनके प्रतीकों को सार्वभौम मान्यता मिल चुकी है।

CaCO_3 • • अर्थात्, कैल्सियम कार्बोनेट का एक अणु, जिसमें कैल्सियम का एक परमाणु, कार्बन का एक परमाणु और ऑक्सिजन के तीन परमाणु हो ।

5NH_3 • • अर्थात्, अमोनिया के ऐसे पांच अणु, जिनमें से प्रत्येक में नाइट्रोजन का एक परमाणु और हाइड्रोजन के तीन परमाणु विद्यमान हो ।

इन प्रकार विज्ञान के प्रतीको में हम केवल गुणात्मक नहीं, परिमाणात्मक अर्थ-निर्धारण भी पाते हैं । सागस यह है कि विज्ञान के प्रतीक एक निश्चित 'चिह्न-प्रणाली' (साइन-सिस्टम) पर चलते हैं, किन्तु, कला के प्रतीको में हमें ऐसे परिमाणात्मक अथवा गुणात्मक अर्थ-निर्धारण और एतावत्य के बोध का कोई प्रयास नहीं मिलता है । बल्कि इसके विपरीत कला के प्रतीको की सभावनाओं और नमनीयता ता पर्याप्त महत्त्व रहता है, कारण वे प्रायः बुद्धिजन्य न होकर कर्तनाजन्य या कल्पनाजीवी होते हैं । इसलिये अधिकांश विचारक यह कहा करते हैं कि कला के प्रतीक भावोत्तेजक होते हैं और विज्ञान के प्रतीक विचारोत्तेजक या बौद्धिक होते हैं । दूसरी बात यह है कि कला के प्रतीको में प्रायः अर्थ-स्फूर्ति होती रहती है, क्योंकि ये प्रतीक केवल प्रयोक्ता ही नहीं, पाठक के भी कल्पनावोध और उन्नत संवेदन में सापेक्षिक संवध रखते हैं, जबकि इनमें प्रयोक्ता और पाठक के बीच निर्धारित अर्थ के लिये कोई विशिष्ट ऐकमत्य नहीं रहता । फनक्चन, इन प्रतीको को समझने में प्रयोक्ता और पाठक, श्रोता या द्रष्टा के बीच भ्रान्ति पैदा होने की संभावना बनी रहती है । किन्तु, इसके विपरीत विज्ञान प्रतीको के क्षेत्र में नये अन्वेषणों के कारण पैदा होने वाली भ्रान्ति की नगण्य संभावनाओं का भी निवारण करता रहता है । उदाहरणार्थ, 'आज्मोटोप्ल' के अन्वेषण के बाद परमाणु-भार की भिन्नता के आधार पर आक्सीजन के जब दो प्रकार सिद्ध हुए, तब शीघ्र ही उनके प्रतीक 'O' में संशोधन लाया गया— O^{16} और O^{18} । अर्थ-निर्धारण और एतावत्ता एतावत्त्व के लिये हम कला के प्रतीक विधान में ऐसी मचेष्टता नहीं पाते हैं ।



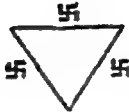




उसी तरह धर्म के प्रतीक भी कला के प्रतीक में भिन्न होते हैं । कारण, धर्म के प्रतीक भावुक नवंग में नहीं, विश्वास भावना में बलवित होते हैं ।^१ उग-निद धर्म का कोई प्रतीक तब तक प्रभाव नहीं पैदा करता है, जब तक उसके अनुष्ठान नृत्तय अथवा भावना के पास विश्वास-भावना न रहती हो । दूसरी

१. उदाहरण के लिये आर्य धर्म और पुण्य के धर्म का प्रतीक और विभिन्न धर्मों में नये अर्थ, तो प्रमाण विज्ञान-भावना पर निर्भर है । लिखा है—*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization by Heinrich Zimmer, New York, 1953. Pages 90-102.*

वात यह है कि कला के प्रतीक जहाँ नन्दतिक रजकताकी ओर उन्मुख रहते हैं, वहाँ धर्म के प्रतीक दर्शन के ऋणी होते हैं। इसलिये धर्म के प्रतीको मे चिन्तन-तत्त्व प्रधान रहता है।^१ यो धर्म के प्रतीक भी एक स्तर पर आकर कला के प्रतीको की तरह रमणीय बन जाते हैं। यह तब होता है, जब सहृदय इज्या अथवा पूजा-भाव को अपना स्वभाव-सिद्ध गुण बना कर उसे अपने चित्-अस्तित्व का अंश बना लेता है जैसे, हिन्दू धर्म के प्रतीको मे ॐ, शिव, प्रणव, नाद, बिन्दु, इत्यादि इस दृष्टि से विचारणीय महत्त्व रखते हैं। किन्तु, धर्म के कुछ ऐसे भी प्रतीक होते हैं, जो सार्वजनीन न होकर सकीर्ण साम्प्रदायिक विश्वास पर निर्भर करते हैं। जैसे—गणेश का मूषक (विघ्न का प्रतीक), शिव का त्रिशूल (त्रिगुणात्मिका शक्ति का प्रतीक)। सारांश यह है कि धर्म के क्षेत्र मे भी वे ही प्रतीक अधिक सफल सिद्ध होते हैं, जिनमे कलागत प्रतीको की तरह भावोद्बोधन की क्षमता रहती है। यही वह सामान्य भूमि है, जिसके चलते विज्ञान के कुछ प्रतीको की तरह धर्म के प्रतीक भी काव्य के क्षेत्र मे उपेक्षित नहीं रहते। यो, धर्म के प्रायः सभी श्रेष्ठ प्रतीक कला के वरेण्य प्रतीक रहते आये हैं। यहाँ इसे दुहरा देना उचित प्रतीत होता है कि विज्ञान के प्रतीक असंग, भूतात्मक और शुष्क विचारो के वाहक होते हैं अथवा किसी भावानीत प्रत्यय के निश्चित अर्थ-सकेतक होते हैं। अर्थात् विज्ञान के प्रतीक बाह्यधर्मी होते हैं, वे व्यजित वस्तु को अन्तस्थ नहीं रखते, अतः ऊपर से चिपकाये हुये 'लैबेल' की तरह होते हैं, जब कि धर्म के प्रतीक समाज-सापेक्ष, अर्ध्यात्म प्रवण और नैतिक मूल्यों से भरेपूरे रहते हैं। हाँ, धर्म-दर्शन का वह भाग, जो तत्रप्रधान अथवा योगमूलक रहता है या जिसमे साधना कौशल न रहकर विज्ञान बन जाती है, निश्चय ही कुछ वैसे प्रतीको से काम लेता है, जो विज्ञान के प्रतीको की तरह निश्चित अर्थ-सकेतक और चिह्न-प्रधान होते हैं।^२ जैसे—

१ धार्मिक और आस्तिक दृष्टिवाले विद्वान प्रतीक के दो मुख्य भेद मानते हैं—नित्य और कल्पित। पुनः नित्य प्रतीक के भेदोपभेदो को उपस्थित करते हुए वे चिह्न प्रतीक, रंग प्रतीक, पदार्थ प्रतीक, प्राणि प्रतीक, पुष्प प्रतीक, शस्त्र प्रतीक, वाद्य प्रतीक, वृक्ष प्रतीक वेश प्रतीक से सकेत-प्रतीक (मुद्राएँ) तक पहुँच जाते हैं। आपाततः यह विभाजन आकर्षक प्रतीत होता है, किन्तु, इस विभाजन में कोई सैद्धान्तिक पूर्णता नहीं है, क्योंकि इस सूची में और भी अनेक नाम जोड़े जा सकते हैं। तदनन्तर, दूसरी दृष्टि से भी कुछ विचारक प्रतीको का कोटि-भेद निर्धारित करते हैं, जैसे—अक्षरात्मक प्रतीक, सकेतात्मक प्रतीक, रूपकात्मक प्रतीक, कथात्मक प्रतीक और संख्यात्मक प्रतीक। स्पष्टतः इस कोटि-निर्धारण में कोई नन्दतिक दृष्टिकोण प्रधान नहीं है और यह मूलतः सन्त साहित्य को दृष्टि में रखकर किया गया विभाजन है।

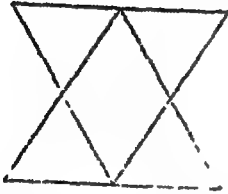
२. टी० जनार्दन मिश्र, भारतीय प्रतीक विद्या, विहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, १९५६, पृ० ४६६।

—नक्र	प्रतीक	भाव या सिद्धि का फल
१—मूलाधार		नित्यानन्द-परम्परा, पीयूष-धारा ।
२—स्वाधिष्ठान		अहंकार मोहादि नाश
३—मणिपूर		शक्ति-चेतना, ज्ञान-सन्दोह
४—अनाहन		शक्ति-चालन, परकाय-प्रवेश, काव्याम्बुधारा ।
५—विशुद्ध		वाग्मा, ज्ञाना, शान्तचेता, त्रिशूलदर्शी ।
६—ज्ञाना		विष्णु-स्थान, वाक्मिद्धि
७—नटराज		सुधाधारामान, शिवस्थान, परमपुरुषस्थान, तन्मिहपद, देवापद अमन प्रज्ञा-पुरुष स्थान, नित्यानन्द पद, निर्गुण कला, ह्रमपद, शुन्यपद, इत्यादि ।

प्रतीक

पाश्चात्य साहित्य में भी इस प्रकार के कुछ प्रतीक मिलते हैं। जैसे, डब्ल्यू० बी० यीट्स का 'g' प्रतीक, जिसे उन्होंने 'gyre' symbol की आख्या दी है^१ और जिसे पहले आयरलैण्ड के निवासी 'pern' या 'spool' कहते थे। यह ज्यामितीय अरुण आत्मनिष्ठता और वस्तुनिष्ठता के परस्परान्तरण का प्रतीक है। यीट्स का यह 'g' प्रतीक भी 'सोलोमन्स सील' से मिलता-जुलता है^२—

यीट्स का 'g' प्रतीक



सोलोमन्स सील



इस तरह धर्मक्षेत्र के प्रतीक भी विज्ञान के प्रतीको की तरह निश्चित अर्थ-सकेतक और चिह्न-प्रधान होते हैं।

उपर्युक्त तुलनात्मक विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि कला के प्रतीक, सामान्यतः, आश्रय के अनुभव अथवा अनुभूति की अवस्था-विशेष के व्यञ्जक हुआ करते हैं। इनमें एतावत्त्व के बदले सामान्य सादृश्य के साथ सूक्ष्म साकेतिक तत्त्वों को महत्त्व दिया जाता है। इसलिये कला का एक प्रतीक अनेक स्तरों पर अपना कार्य करता है और अनेक प्रकार के भाव तथा मानसिक चित्र उत्पन्न करने में सक्षम होता है। दूसरी बात यह है कि कला के प्रतीक का सम्पूर्ण अर्थ निश्चयपूर्वक प्रकट नहीं किया जा सकता, जबकि उसकी सम्पूर्ण अनुभूति संभव है। पुनः सकेतात्मता के बाहुल्य के कारण सामान्य जनो और आवश्यकता में कम विकसित सवेदनवाले व्यक्तियों के लिये प्रतीकात्मक कथन में कुछ न कुछ अस्पष्टता की प्रतीति बनी रहती है। सूक्ष्मता की दृष्टि से प्रत्येक उत्कृष्ट कलात्मक प्रतीक दो वस्तुओं के बीच सादृश्य-निबन्धन की चरम अवस्था है। इसी अर्थ में वह उपमा, साध्यवसान रूपक और चिह्न—सबों से अधिक नन्दतिक मूल्य रखता है। तदनन्तर, कला के प्रतीको में एक ही साथ गोपन और प्रकाशन की क्षमता रहती है। मन्त्रमुच, कला के प्रतीको का लक्ष्य कभी भी किसी वस्तु को ज्यों का त्यों रखना अथवा पुनःप्रत्यक्ष या पुनरुत्पादन नहीं रहता है। उसमें प्रकाशन और गोपन का समन्तात् निर्वाह किया जाता है। इसलिये आर्थर मायमन्स द्वारा उद्धृत 'कौत गोन्ने दालविएला'^३ का यह

१. W. B. Yeats, A Vision, London, 1961, Page 210.

२. Richard Ellmann, Yeats: The Man and The Masks, London, 1949, Pages 231-232

३. Comte Goblet d'Alviella

विचार समीचीन मालूम पटना है कि प्रतीक केवल 'रिप्रोडक्शन' नहीं होता है।^१ वह कलाकार के भावों के प्रेषण का माध्यम होता है। इस तरह प्रतीकात्मक प्रेषण कलाकार की वह क्रिया है, जिसके द्वारा कलाकार असह्य यथार्थों या भावनाओं के तुल्य आलोचन को व्यक्त करने के लिये कुछ दूरवर्ती अप्रस्तुतों का समतुल्य उपस्थित करता है।^२ कुछ ऐसा ही समेत हमें प्राचीन काव्य-शास्त्र में मिलना है। आधुनिक 'प्रतीक' को हम प्राचीन काव्यशास्त्र के 'उपलक्षण' का एक विरहित रूप मान सकते हैं। 'एकपदेन तदर्थान्यपदार्थं कथमुपलक्षणम्' अर्थान् जब लोर्ड वस्तु-नाम इस रूप में प्रयुक्त हो कि वह वस्तु-नाम अपने गुण-मणों ने अपने समान अन्य वस्तु अथवा वस्तुओं का भी बोध करा दे, तो वह शब्द (वस्तु-नाम) 'उपलक्षण' रूप में प्रयुक्त कहा जाएगा। इसीलिये काव्य के प्रतीकों में (प्राचीन काव्यशास्त्र की शब्दावली में) माध्यमसामाना गौणी प्रयोजन-वर्ती लक्षणा अथवा धर्मगत प्रयोजन लक्षणा प्रचलन रहती है।

प्रतीक-विवेचन के प्रसंग में विचारकों ने प्रायः 'मिथ' की भी चर्चा की है। किन्तु, प्रपञ्च नन्दतिक मूल्य के कारण प्रतीक 'मिथ' से सर्वथा भिन्न है, क्योंकि 'मिथ' में नन्दतिक मूल्य नहीं, धर्म की तरह विद्वान् की व्यवस्था प्रचलन रहती है। 'मिथ' की मुख्य विशेषता यह है कि वह अनेक प्रायः प्रतीकों का गुच्छ द्वारा करता है। एक प्रतीक ने 'मिथ' की मृष्टि नहीं हो सकती। अनेक अनुसंगशील विषयों (धार्मिक और पारम्परिक) के गुच्छ को ही हम 'मिथ' कहते हैं। 'मिथ' को हम फॉलरिज के शब्दों में, जैसा कि जॉर्ज वॉले का भी मत है, 'शटल वलकेनियन स्पाइडर वेब नेट आव स्टील—स्ट्राग एज स्टील, गेट शटल एज डयर' कह सकते हैं।

'मिथ' में प्रायः मान्यतर कथार्य—विशेषकर देवताओं के चरित्र और

१ "A symbol might be defined as a representation which does not aim at being a reproduction"—*A Symons, The Symbolist Movement in Literature, 1958, Page 1.*

२ इन भाग्य व अनेक परिभाषाएँ उपस्थित की गई हैं। जैसे, जिल्डे ने प्रतीक की परिभाषा इस प्रकार दी है— "Symbolism may be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another"—*Joseph T, Shipley, Dictionary of World Literature, 1962, Page 405.*

३ "The symbol is not a mere 'thing' but a 'process'—the symbol proves to be a special kind of metaphor and the myth proves to be a cluster of symbols brought into resonance in the process of metaphor"—*George W'helley, Poetic Process, 1953, Page 164*

कार्य-कलाप—प्रधान रहती हैं।^१ दूसरे, 'मिथ' में मिथ्यातत्त्व अधिक रहता है। तीसरे, 'मिथ' प्रसिद्ध होने के बाद समाज की मौखिक परम्पराओं से सबद्ध होने की प्रवृत्ति रखता है। चौथी बात यह है कि एकाधिक 'मिथ' के तुलनात्मक अध्ययन से उनके अन्दर छिपा हुआ कोई न कोई 'मोटिफ' स्पष्ट नज़र आने लगता है, जब कि हमें प्रतीकों में कोई सागोपाग कथा-रूढ़ि नहीं मिलती है। इसी तरह विम्ब और 'मिथ' में मुख्य अन्तर यह है कि 'मिथ' मनुष्य की सामूहिक चेतना की उपज है और विम्ब व्यक्ति-चेतना की। यह दूसरी बात है कि निर्मित होने के उपरान्त विम्ब को भी स्वीकृति के लिये उसी 'सामूहिक-चेतना' के पास जाना पड़ता है। इस प्रसंग में यह विशेष महत्त्व की बात है कि 'मिथ' की प्रारम्भिक अवस्था में कपोल-कल्पना का तत्त्व अधिक रहता है। इस शब्द की व्युत्पत्ति भी इसका समर्थन करती है। 'मिथ' ग्रीक शब्द से बना है, जिसका अर्थ होता है 'मुँह से निकला हुआ।'^२ इस प्रकार 'मिथ' एक ऐसी जातीय कल्पना है, जिसे बाद में चलकर धार्मिक विश्वासों ने स्वायत्त कर लिया।^३

१. *Heinrich Zimmer, Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, Edited by Joseph Campbell, New York, 1953.*

२. Mythos.

३. "At first the Greek word 'mythos' meant 'the thing spoken' or uttered by the mouth, that is, it was a speech or tale"—*Lewis Spence, The Outlines of Mythology, Page 1.*

४. 'मिथ', 'सिम्बल' और 'एल्लेगरी' के भेद पर शाब्दिक व्युत्पत्ति की दृष्टि से विचार करते हुए एडविन होनिंग ने लिखा है—"the word allegory (Gr. allegoria, Fr. allos + agoria, 'other' + speaking) and the word symbol (Gr. symbolon, Fr. syn + ballein, "with" or "to-gether" + "to throw") become related through shifting usage to the word myth (Gr. Mythos, "word", 'speech—talk, tale) and the word mystery (Gr. mysterion, Fr. mystes, "close-mouthed" fr. myein, "to be shut"). Mythos is originally the 'word', the first 'tale', which Greek thought subsequently distinguished from the synonyms epos and logos. Mythos thus entails the activity of allegoria—"other-speaking" or 'speaking otherwise than one seems to speak"—as well as 'symbolon', the "throwing together" of word and thing. And the activity indicated by mythos, allegoria and symbolon is synonymous with, rather than contrary to, the activity indicated by mysterion, the unspoken, "close-mouthed", as established by sacred use."—*Edwin Honing, Dark Conceit, London, 1959, Page 24.*

‘साइफर’ के अधिक निकट पड़ता है। दूसरे, ‘एम्ब्लेम’ व्यक्ति विशिष्ट न होकर समुदायगत हुआ करता है और उसके पीछे व्यक्ति की नहीं, समुदाय-विशेष की धार्मिक और जातिगत धारणायें तथा अन्धविश्वास काम करते हैं। जैसे, हंस सरस्वती के लिये, उल्लू लक्ष्मी के लिये, अर्द्ध-चन्द्रमा या वृषभ शिव के लिये^१ और सिंह दुर्गा के लिये ‘एम्ब्लेम’ का काम करते हैं।^२ यो कुछ विचारको ने चिह्नात्मक प्रतीक कहकर भी प्रतीको का एक प्रकार निरूपित किया है। इस दृष्टिकोण के प्रस्तोता विचारको का कहना है कि प्रतीक के सहारे मानव-मन चेतना की किसी स्थिति या उसकी वक्रता को चिरकाल के लिये सुरक्षित रखना चाहता है। इसलिये सम्पूर्ण स्थिति का नहीं, उसके किसी विशिष्ट सकेत का विधान प्रतीक में किया जाता है। यही कारण है कि प्रतीक स्मरण सुलभ होते हैं। उदाहरणार्थ, शिव-मन्दिर के सम्पूर्ण स्थापत्य-शिल्प को समझना और याद रखना कठिन है, लेकिन मन्दिर के ऊपर चिह्न-रूप लगे हुए त्रिशूल को देखते ही साधारण आदमी भी उसे शिवालय समझ लेता है। इस त्रिशूल-जैसे व्यञ्जक चिह्नों को ही कुछ विचारको ने ‘एम्ब्लैमैटिक सिम्बल’ कहा है। ये चिह्नवत् प्रतीक अधिकतर धर्म-भावना और ‘मिथ’ से संबद्ध होते हैं। जैन पुराणों में चौबीस तीर्थंकरों में से प्रत्येक ऐसे चिह्नात्मक प्रतीक से उपेत माने गये हैं। इन तीर्थंकरों के चिह्नात्मक प्रतीक क्रमशः इस प्रकार हैं—वृषभ, गज, अश्व, कपि, कौच, रक्त कमल, स्वस्तिक, अर्द्धचन्द्र, मकर, श्रीवत्स, गरुड, महिष, वराह, भल्लूक, वज्रदण्ड, मृग, अज, मत्स्य, कुम्भ, कच्छप, नील कमल, शङ्ख, सर्प और सिंह।^३ स्पष्ट है कि ऐसे चिह्नात्मक प्रतीको का भाव-निवेदन एक प्रकार की धर्म-भावना और पौराणिक दृष्टि पर निर्भर है। अतः ये चिह्नात्मक प्रतीक कला-जगत् के सौन्दर्य बोधपरक सौष्ठव की दृष्टि से विचारणीय नहीं हैं। अन्य प्रतीक भी प्रयोग से खिर कर या छीज कर चिह्न (एम्ब्लेम) अथवा ‘साइफर’ बन जाते हैं,^४

१. *Heinrich Zimmer, Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, edited by Joseph Campbell, New York, 1953, Page 48.

२. लेसिंग ने भी प्रतीक और ‘एम्ब्लेम’ के अन्तर पर पर्याप्त विचार किया है।—*Lessing's Laokoon*, translated by E. C. Beasley, Page 71.

३. तालिका के लिए द्रष्टव्य—*On The Indian Sect of The Jains* by *Johnn George Buhler*, edited with an outline of Jain Mythology by J. A. Burgess, London, 1903.

४. शास्त्रीय दृष्टि से विचार करने पर भी यह सिद्ध होता है कि सतत प्रयोग से रूढ़ बनकर प्रतीक अपनी लाक्षणिकता और व्यञ्जकता खो देते हैं और उसी तरह अभिधा के अधीन हो जाते हैं, जिस तरह मुहावरे या लाक्षणिक प्रयोग सादर्य प्रतिपादन में रूढ़ होकर लाक्षणिक नहीं, वाचक मात्र रह जाते हैं।

मूल्यों का सर्वोत्तम वाहन हुआ करते हैं। इनलिये कला की उत्कृष्टता, बहुत दूर तक, सन्दर्भ-सचेष्ट प्रतीकों के विनियोग पर निर्भर करती है। प्राचीन काव्यशास्त्र की भाषा में उपमा, रूपक और प्रतीक का अन्तर स्पष्ट करते हुए हम कह सकते हैं कि उपमा में प्रस्तुत और अप्रस्तुत का भेद स्पष्ट रहता है। रूपक में प्रस्तुत और अप्रस्तुत—उभय पक्षों का कथन होने पर भी दोनों में अभेद या तद्-रूपता आरोपित होती है। किन्तु, प्रतीक में आये अप्रस्तुत की एक स्वतन्त्र अर्थ-परिवृत्ति होती है और उसके अन्तर्गत आनीत साम्य का निर्वाह किसी आलंकारिक सरणि पर नहीं होता है। तदनन्तर, प्रतीक में प्रस्तुत-अप्रस्तुत की विवक्षा पृथक्-पृथक् नहीं की जाती है। केवल काव्य की दृष्टि में प्रतीकों का विवेचन करने पर यह प्रतीत होता है कि प्रतीक-विधान गौणी लक्षणा का विषय है, क्योंकि यहाँ प्रस्तुत वस्तु का बोध लक्षणा द्वारा होता है। व्यञ्जना का कार्य यहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य गुण, क्रिया अथवा व्यापार-समष्टि का साम्य-मात्र बताना होता है। इस तरह प्रतीक हमें गुणी द्वारा गुण तक पहुँचाता है।

प्रतीक और रूपक के भेद को बतलाने की चेष्टा डब्लू० बी० यीट्स ने भी की है।^१ इन्होंने रूपक की तुलना में प्रतीक की अनन्वय श्रेष्ठता प्रतिपादित की है। इनका मत है कि प्रतीक के द्वारा अभिप्रेत वस्तु की वैसी पूर्ण अभिव्यक्ति होती है, जैसी किसी अन्य प्रकार से संभव नहीं है, किन्तु, रूपक के द्वारा वैसी अभिव्यक्ति होती है, जिसके समान या जिससे बढ़कर सुन्दर अभिव्यक्ति दूसरे प्रकार में भी संभव है।^२ दूसरे, रूपक को समझने के लिये ज्ञान की आवश्यकता होती है, जबकि प्रतीक के भावन के लिये अन्तःप्रेरणा या सहज वृत्ति आवश्यक है। तदनन्तर, प्रतीक 'कल्पना' से उत्थित होता है, किन्तु, रूपक-विधान 'फैन्सी' से ही निष्पन्न हो जाता है। और, यीट्स की दृष्टि में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण यह है कि रूपक-विधान एक प्रकार का मनो-विनोद है, लेकिन प्रतीक एक प्रकार का अलौकिक प्रकाशन है, क्योंकि इसके

१. W. B. Yeats, "William Blake and His Illustrations to The Divine Comedy" collected in 'Essays and Introductions' by W. B. Yeats, London, 1961, Page 116

२. संभवतः यीट्स ने प्रभावित होकर W. Y. Tindall ने भी प्रतीक और रूपक के विषय में ऐसी धारणा व्यक्त की है—“The Symbol is the only possible embodiment of what it presents, whereas an allegorical image, one of several possibilities, is a substitute for what it presents” —W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, Page 31.

स्वयं निर्गीर्ण रहे, तब अप्रस्तुत ही प्रस्तुत का स्थानापन्न बनकर प्रतीक का काम देता है। काव्य-परिभाषा में इसे उपचार-वक्रता कहते हैं।^१ किन्तु, अन्योक्ति को विस्तृत अर्थ में लेने पर भी, अर्थात् अन्योक्ति अलंकार, अन्योक्ति पद्धति और अन्योक्ति ध्वनि को ध्यान में रखने पर भी प्रतीक की तुलना में अन्योक्ति का भिन्न और सीमित क्षेत्र है। पहली बात यह है कि अन्योक्ति का प्रमुख क्षेत्र काव्य और सामान्य क्षेत्र अव्य कला है। दृश्य कलाओं में अन्योक्ति का विनियोग प्रायः नहीं हुआ करता है। इसलिये शब्द-प्रतीको का साम्य अन्योक्ति के साथ हो सकता है और काव्य के प्रतीको में निश्चितरूपेण अन्योक्ति-तत्त्व रहता है, किन्तु, वस्तु-प्रतीक या वर्ण-प्रतीक, जो दृश्य कलाओं के सार्वभौम साधन और अंगीभूत तत्त्व है, अन्योक्ति के साथ कोई सीधा सम्बन्ध नहीं रखते हैं। इस तरह प्रतीक का क्षेत्र जहाँ काव्येतर कलाओं तक फैला हुआ है, वहाँ अन्योक्ति प्रधानतः काव्य-कला तक सीमित है। दूसरी बात यह है कि प्रतीक प्रायः अतिनिर्वारित विम्ब हुआ करते हैं, जिनका कभी न रीतनेवाला अर्थ भी विशेष ढंग से मुनिश्चिन रहता है, जबकि अन्योक्ति में अर्थ की नगनीयता बनी रहती है और वक्रता, व्यजना, श्लेष या अपह्नव के द्वारा कथन की बहुविध व्याख्याओं की संभावना सुरक्षित रहती है। इसलिये रहस्यवादी काव्य में हमें जो प्रतीक मिलते हैं, उनमें, प्रायः अन्योक्तिपरकता प्रधान रहती है।^२ कारण, रहस्यवादी काव्य में प्रतीकवत् प्रयुक्त लौकिक रूपको के द्वारा अतिरिक्त अर्थ का, जो प्रायः अलौकिक हुआ करते हैं, ध्वनन होता है।

इस प्रसंग में प्रतीक और अप्रस्तुत के संबंधों पर भी विचार कर लेना आवश्यक है, क्योंकि इतर ललित कलाओं की तुलना में अप्रस्तुत-विधान और शब्द-प्रतीक काव्य कला की नायाब विशेषतायें हैं। सामान्यतः यह माना जाता है कि आभ्यन्तर प्रभाव-साम्य वाले अप्रस्तुत ही उत्कृष्ट प्रतीक बन सकते हैं। इसलिये कुछ विचारक, जैसे आचार्य शुक्ल, प्रतीक को एक विशेष प्रकार का उपमान मानते हैं। किन्तु, यह मान्यता पूर्णतः उचित नहीं है। जैसे, हिन्दी कविता में अनेक स्थलों पर 'उपा' को आनन्द का प्रतीक माना गया है। ऐसे स्थलों में उपा आनन्द का उपमान नहीं है, क्योंकि उपमानत्व में साम्य की अपेक्षा होती है, जो उपा में नहीं है। वस्तुतः यहाँ आनन्द एव उपा में कार्य-कारण-भाव-संबंध है, उपमानोपमेय भाव-संबंध नहीं। सारांश

१. डॉ० ससारचन्द्र, हिन्दी काव्य में अन्योक्ति, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६०, पृ० ६२।

२. W. R. Inge, Christian Mysticism, 8th edition, London, Pages 251-252

रत है कि उ मान के पर्याय-रूप में प्रयुक्त होकर भी हमें व्यापक अर्थ रतने याता 'प्रप्रस्तुत' मन्द ताव्य-प्रतीक के प्रथित मनीष पड़ता है। मत्तमुच काव्य के प्रतीक में प्रप्रस्तुत है, जो प्रस्तुत का निगरण किये रहते हैं। प्रतीक में, प्रायः, कुछा माध्यमगता या भीगी माध्यवमाना प्रयोजनयती लक्षणा के ही द्योतित अर्थ देने है। अर्थान्, प्रतीक प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों को अर्थने भीतर समाविष्ट रहने है और तत्त्वों की सूचना के नाय-माय वचना या प्रयोक्ता की माननित प्रवृत्तियों का भी इंगत करते है। इन्ही प्रतीकों में से कुछ ऐसे प्रतीक होने हैं, जो प्रप्रस्तुत प्रतीकन होकर उपमान की तरह दीव्य पड़ते हैं। ली-रही इन प्रतीकों में लाक्षणिक चमत्कार दिव्यमान के लिये धर्म के स्थान पर धर्मों का प्रयोग भी कर दिया जाना है। इस प्रकार प्रतीकों, विशेषकर ताव्य प्रतीकों में व्यञ्जना की शक्ति प्रचुर मात्रा में रहती है। इस शक्ति की वृद्धि प्रचुरता के कारण ही मनुष्य अपनी उन मृन्मयान अनुभूतियों की, जो व्यापकता भाग में व्यक्त नहीं की जा सकती, प्रतीकों के माध्यम में व्यक्त करता है। फलस्वरूप, मनुष्य की माध्यमिक अनुभूतियाँ अधिकतर प्रतीकों के सहारे ही कला के क्षेत्र में अन्तर्हित हो पाती हैं। चायद, इसी अध्यात्मप्राणा के कारण प्रतीकवादी कलाकारों को विषट्क कजिन, चायनेर, हीमेल और शोपेन-हायर का दर्शन प्रसिद्ध आकृष्ट कर गया। निरकला के ध्यान में भी हम प्रतीका का इन महत्त्व को चिन्तायें पाते है।^१ जैने, मार्क शगल ने अपने प्रसिद्ध चित्र 'द ग्रीन साइड' में एक आम की फाँक जैसे बड़े, किन्तु, स्थिर और ज्योतिर्मय गदन को दिव्यताकर मुष्टि-प्रभर ब्रह्म की उस व्यापक विद्वक्ति की प्रतीक-व्यञ्जना की है, जो विवेक-शक्ति की तरह गजग रहकर सर्वत्र जागनित क्रिया-कलापों के शुभाशुभ का गचेत और ज्ञान निरीक्षण करती रहती है। इस तरह ब्रह्म की त्रि विवेकशीला विद्वक्ति को एक व्यक्ति अभिव्यक्ति के अनन्त माधुर्य का गुहा व्यक्त करते भी अभिव्यक्त नहीं कर पाता, उसे मार्क शगल ने एक घटना, स्थिर और ज्योतिष्क नेत्र के प्रतीक में बहुत लाघव के साथ अभिव्यक्ति कर दिया है।^२ अतः प्रतीक-विज्ञान की दार्शनिक गान्ध्या हम हम प्रकार कर सकते है कि प्रतीक-विज्ञान के सहारे कलाकार दृश्य जगत् के द्वारा महत्त्व मनु की, जो अभिव्यक्ति के प्रचलित सामान्य माध्यमों की सीमा के

^१ 'Symbolism in Painting', collected in 'Essays and Introductions' by W. B. Yeats London, 1961, Pages 146-152

^२ 'The Green Eye'.

^३ Erich Neumann, Art and the Creative Unconscious, 1950, Page-143

कारण अनिर्वचनीय और अकथनीय है, सकेत-व्यजना करता है।^१ अर्थात्, प्रतीक-विधान में 'फेनोमेना' के द्वारा 'न्युमेना' का सकेत किया जाता है, सगुण के द्वारा निर्गुण की और दृश्य के द्वारा अदृश्य की व्यजना की जाती है। यहाँ हमें ध्यान रखना है कि कला में प्रयुक्त भावानीत दृश्य जगत् (फेनोमेना) का ज्ञान कलाकार को सहजानुभूति के द्वारा मिलता है और उसमें व्यजित अदृश्य सत्चेतना की उपलब्धि कलाकार की धारणा-शक्ति (कन्सेप्ट) से होती है। इस प्रकार प्रतीक-विधान में एक ओर सहजानुभूति और दृश्य जगत् (फेनोमेना) की विद्यमानता रहती है, तो दूसरी ओर धारणा (कन्सेप्ट) तथा अदृश्य सत्चेतना की व्यजना भी। फलस्वरूप, प्रतीक-विधान में हमें वह समीकरण मिलता है, जो अपने भीतर सहजानुभूति और विभावन के सगम के साथ ही दृश्य जगत् और अदृश्य जगत् का मेल छिपाये रहता है। अतः जो कलाकार सहजानुभूति के साथ ही विभावन का भी धनी रहता है, वही उत्कृष्ट प्रतीको की सृष्टि कर पाता है।

उपरिवर्णित प्रतीकोपम अप्रस्तुतो की तरह काव्य-जगत् में शब्द-प्रतीको का भी अपना महत्त्व है। ये शब्द-प्रतीक प्रायः व्युत्पन्न प्रतीक होते हैं। इनका उद्भव शब्द-विम्बों से होता है अथवा ये पौराणिक आख्यान या किसी धार्मिक सम्प्रदाय की गुह्यसाधना (इसोटेरिज्म) से लिये जाते हैं। ये व्युत्पन्न प्रतीक भावन की दृष्टि से आशु ग्राह्य नहीं होते हैं, क्योंकि इनकी सृष्टि में एक प्रतीक के लिये दूसरे प्रतीक का और दूसरे प्रतीक के लिये तीसरे प्रतीक का, एवम् प्रकारेण, शृङ्खला-रूप विधान होता है। फलस्वरूप, अन्तिम प्रतीक और मूल भाव का सबंध इतना अप्रकट और कृच्छ्राग्रह हो जाता है कि साधारण सहृदय उसका उद्घाटन ही नहीं कर पाते और वह व्युत्पन्न प्रतीक एक प्रकार से कूटप्रतीक बन जाता है। इस प्रकार के शब्द-प्रतीको का आकाक्षी कलाकार, जो ईप्सित सफलता नहीं प्राप्त कर सकता, अप्रस्तुत-विधान के घनात्मक या दुहरे प्रयोगों से भी सन्तोष कर ले सकता है। सारांश यह है कि व्युत्पन्न शब्द-प्रतीको में मूल भाव या मूल वस्तु तथा व्युत्पत्ति से प्राप्त प्रतीक के मध्यस्थ

१ इस दृष्टि से हीगेल की यह धारणा भी विचारणीय है—“.. symbol is some form of external existence immediately presented to the senses, which, however, is not accepted for its own worth, as it lies thus before us in its immediacy, but for the wider and more general significance which it offers to our reflection.”—Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, translated by Osmaston, Volume II, London, 1920, Page 8

प्रसिद्ध हैं कि इन्होंने उपन्यास-रचना में प्रतीकवादी सिद्धान्तों का स्पृहणीय विनियोग किया है।^१ प्रतीकवादी गल्पकार अपने बहुवर्णी और अनेकमुख आसगो को व्यक्त करने के लिये क्षण-क्षण परिवर्तनशील बिम्बों के बदले अनेक पात्रों, परिस्थितियों, स्थानों, विचक्षण क्षणों, गदराये हुये सवेगों तथा व्यवहार-सरणियों की पुनरावृत्ति का सहारा लेता है। इन पाश्चात्य प्रतीकवादी गल्पकारों में बॉल्ज़क, गोतिये, इत्यादि विशेष प्रसिद्ध हैं।^२

कहने का आशय यह है कि जीवन के विभिन्न क्षेत्रों की तरह साहित्य की सभी विधाओं में प्रतीकों का प्रयोग सम्भव है, क्योंकि प्रतीक 'अदृश्य सत्तों' की इन्द्रियग्राह्य रूपों में साकेतिक अभिव्यक्ति करते हैं। और, यह जानी हुई बात है कि जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में ऐसे अदृश्य सत्य रहा करते हैं, जिन्हें इन्द्रिय-ग्राह्य रूपों में बाँधकर अभिव्यक्त करने की चिरन्तन आवश्यकता पड़ती है। इसलिये अनेक विचारक निर्गुण सत्य की सगुण अभिव्यक्ति को प्रतीक कहते हैं। विशेषकर, कला-जगत् में सूक्ष्म सौंदर्य को ही व्यक्त करने के लिये प्रतीकों का प्रयोग किया जाता है। यह सूक्ष्म सौंदर्य, यदि प्रतीकों के द्वारा इन्द्रिय-ग्राह्य रूप में न व्यक्त किया जाय, तो कला के अवलोकन या श्रवणाहन से सहृदय-चित्त को रममग्नना नहीं मिल सकती है। सम्भवतः प्रतीकों के बिना सूक्ष्म सौंदर्य की अभिव्यक्ति ही असम्भव है। संगीत कला में भी हम श्रवण-दुर्लभ स्वर-सगतियों का श्रवण-सुलभ स्वर-प्रतीकों के माध्यम से रस-भोग कर लेते हैं।^३ इस प्रकार कला-जगत् में प्रतीक 'अतीन्द्रिय' और 'ऐन्द्रिय' के

१. एडमण्ड विल्सन ने मार्शल प्रू के इस पक्ष पर अच्छा विचार किया है। द्रष्टव्य—*Axel's Castle by Edmund Wilson, London, 1947, Pages 132-190.*

२. *The Symbolist Movement in Literature by Arthur Symons, New York, 1958, Pages 99-144.*

३. जिस प्रकार काव्य में हम शब्दों से प्रतीक-सृष्टि करते हैं, उसी प्रकार संगीत में 'टोन' (tone) के द्वारा प्रतीकात्मक प्रेषण किया जाता है। संगीतदर्शन के विश्लेषण-कर्ताओं का यह मत है कि संगीत के 'टोन' में उसी प्रकार निश्चित अर्थवत्ता रहती है, जिस प्रकार काव्य-कला के शब्दों में; क्योंकि संगीत भी एक प्रकार से भावों की भाषा है। अतः अनेक विचारकों ने 'टोन' को संगीत का 'गत्य प्रतीक' (dynamic symbol) कहा है।—*Victor Zuckerkandl, Sound and Symbol, translated from the German by Willard R. Trask, 1956, Pages 66, 69.* संगीत की ही तरह स्थापत्य कला में भी प्रतीकों का प्रयोग होता है, जिन्हें ज्यामितिक प्रतीक (geometrical symbol) कहा जाता है। ये ज्यामितिक प्रतीक आकृतियों के सम्मूर्त्तन में सर्वोत्तम सिद्ध होते हैं। *Ehe Fouere, History of Art, Volume V, translated by Walter Pach, London, 1930, Pages 274-275* इन ज्यामितिक प्रतीकों को,

दार्शनिकों की रचनाओं में प्राप्य है। प्रतीकवाद का साम्य उन्नीसवीं शती के आदर्शवादी दर्शन की स्थापनाओं से भी है। अठारहवीं शताब्दि में ही स्वेडेन बर्ग ने 'करेस्पाण्डेन्स का सिद्धान्त' निरूपित किया था और इस भाँति प्रतीकों द्वारा वैयक्तिक अनुभवों के प्रकाशन की परम्परा को शक्ति मिली थी। आगे चलकर चार्ल्स बादलेयर इस नवीन सिद्धान्त से प्रभावित हुआ और उसने 'सिनेस्थेसिस' के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया;^१ जिसके द्वारा इस मत की स्थापना हुई कि दृष्टि, श्रवण, घ्राण तथा स्पर्श द्वारा प्राप्त अनुभवों का साम्य है और वे आपस में परिवर्तनीय हैं।^२ इसी तरह मलार्मे ने भी प्रतीकवादी मान्यताओं के निरूपण और व्यावहारिक विनियोग में एक अग्रदूत का कार्य किया।^३ कहा जाता है कि बादलेयर ने प्रतीकों का मूल्यांकन किया, बर्लेन ने उन्हें व्यावहारिक परिणति दी और मलार्मे ने प्रतीकवाद की इन द्विविध लब्धियों को एक विशिष्ट दर्शन प्रदान किया।^४

प्रतीकवाद की मूल मान्यता यह है कि प्रत्येक सवेग और सवेदन के स्वरूप में व्यक्ति की सतत प्रवहमान चेतना की भिन्न स्थितियों के कारण हर क्षण परिवर्तन होता रहता है। फलस्वरूप, यह किसी भी व्यक्ति के लिये एक कठिन कार्य है कि वह अपने सवेग और सवेदन को सामान्य साहित्य या बोलचाल की दैनन्दिन भाषा में ठीक उसी तरह व्यक्त कर दे, जिस रूप में उसने उस विवक्षित सवेग अथवा सवेदन की सही-सही अनुभूति की थी। अर्थात्, अनुभूत सवेग और सवेदन को कोई भी व्यक्ति पूर्ण यथारूपता के साथ लोकप्रचलित भाषा और शैली में नहीं व्यक्त कर सकता है। पुनः प्रतीकवादियों का कहना है कि प्रत्येक कवि के व्यक्तित्व की अपनी वक्रतायें होती हैं तथा उसके सवेग, सवेदन और क्षण की (उपभुक्त दशा अथवा आमग की दृष्टि से) निजी विशिष्टताये होती हैं। अतः प्रत्येक कवि का यह कर्तव्य है कि वह अपने व्यक्तित्व और अनुभूतियों की विशिष्टता के अनुरूप अभिव्यक्ति के किसी विशेष मार्ग का अन्वेषण और निर्धारण कर ले। इसी विशेष मार्ग के अन्वेषण में कवि को नूतन प्रतीकों के प्रयोग की अनिवार्यता से गुजरना पड़ता है। इसलिये

१. Charles Baudelaire (Selected Poems) translated by Geoffrey Wagner and an introduction by Enid Starkie, London, 1946, Introduction

२. राम अवध द्विवेदी, काव्य में प्रतीक-विधान, आलोचना, जुलाई, १९५७, पृ० ३०।

३. C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, Page 1

४. Stephane Mallarme Poems translated by Roger Fry with commentaries by Charles Mournon, London.

प्रतीको के इस तात्त्विक विवेचन के उपरान्त प्रतीको के प्रकार पर भी संक्षेप में विचार कर लेना अनिवार्य है। मूलतः प्रतीक ध्वनि और दृष्टि पर निर्भर करते हैं, क्योंकि श्रुति और चक्षु—दो माध्यमों के द्वारा प्रतीक अपना अर्थ-प्रेषण करते हैं। इसलिये स्वभावन कलाकार भी अपने प्रतीको की प्रेषणीयता की सुरक्षा के लिये प्रतीक-सृष्टि के समय ध्वनि और दृष्टि के माध्यमों पर विशेष ध्यान रखता है, ताकि सहृदय-पक्ष की ग्राहिका-शक्ति पर अधिक बल नहीं पड़े। इस तरह हम प्रतीको के मुख्य दो प्रकार निरूपित कर सकते हैं—ध्वनि-निर्भर प्रतीक और दृष्टि-निर्भर प्रतीक। डब्लू० बी० योर्ट्स ने भी प्रतीको के दो ही प्रमुख प्रकार माने हैं, किन्तु, इनका प्रकार-निर्धारण एक दूसरी दृष्टि पर निर्भर है। इन्होंने सवेग और विचार की प्रधानता के आधार पर प्रतीको का प्रकार-निर्धारण किया है—ध्वनि-प्रतीक और प्रत्यय-प्रतीक ('सिम्बलस् प्राव आइडियाज')। उनके अनुसार ध्वनि-प्रतीक में सवेग-सृष्ट प्रतीको का अन्तर्गणन हो सकता है और प्रत्यय-प्रतीको में बौद्धिक (इण्टेलेक्चुअल) प्रतीको का, क्योंकि प्रत्यय-प्रतीक साधारणतः विगुद्ध विचारों के और कभी-कभी भावना मिश्रित विचारों के उत्प्रेरक हुआ करते हैं। किन्तु, इन विगुद्ध ग्राहित्यिक या नादर्यशास्त्रीय दृष्टिकोणों के अलावे अन्य दृष्टियों से भी प्रतीको के प्रकार पर सोचा-विचार गया है, जो बहुत ही अव्यवस्थित, किसी व्यापक आधार में हीन और अनावश्यक ग्विचनान में मुद्रित है। जैसे, एवलिन अण्डरहिल ने रहस्यवाद के उद्गर्भ में प्रतीको पर विचार करते हुये इन तीन प्रमुख प्रकारों का निर्देश किया है—यात्रा-द्योतक प्रतीक, प्रेमद्योतक प्रतीक और यतिभावद्योतक प्रतीक।^१ इसी तरह किसी ने प्रतीको के चार प्रकार माने हैं—गूटार्ग, सम्मरणात्मक, औपम्यमूलक और वस्तुगर्भ, तो किसी ने अभिव्यक्ति की स्तर-भिन्नता के आधार पर प्रतीको का चतुर्विध विभाजन दूसरे नामों से प्रस्तुत कर दिया है—प्राणिवादमूलक, औपम्यमूलक, मादृश्य-मूलक और विम्वमूलक। किन्तु, प्रतीको के प्रकार की संख्या का 'इदमित्थ' यहाँ भी नहीं हुआ है। उदाहरण के लिये लैंगर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक में प्रतीको के अनेक प्रकार गिनाये हैं, जिनमें से कुछ इस प्रकार हैं—'ज्वेल सिम्बल', 'डिस्जामिव सिम्बल', 'ग्रेजेण्टेसनल सिम्बल', 'डेथ सिम्बल', 'कण्डेन्स सिम्बल' (जैसे नागीत्व के लिये चाँड), 'चाजर्ड सिम्बल', (जैसे ईसा की फाँगी का काँस) इत्यादि।^२ इसी तरह कहीं-कहीं प्रतीको के विभाजन की अवतरणिका और भी दिग्गद मिलती है। जैसे—कूट प्रतीक, वैपरीत्यमूलक

१. Evelyn Underhill, *Mysticism*, Pages 126-127.

२. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*

है कि प्रतीको का व्यक्तिगत मनोरागो से कोई सबध ही नहीं बच पाता है। इसी तरह मनोवैज्ञानिक दृष्टि से किये गये अध्ययन मे प्रतीको को व्यक्ति के अचेतन मन, दमित इच्छाओ और मानसिक स्वन चालन से इस प्रकार मुद्रित कर दिया जाता है कि इन आधारो को स्वीकार कर लेने पर कला-जगत् मे अनेक प्रकार की भ्रान्तियो का मार्ग प्रशस्त हो जाता है। इस तरह प्रतीको के सौन्दर्य-शास्त्रीय अध्ययन का एक स्वतन्त्र रूप है, हालांकि सौन्दर्यशास्त्र अपने अध्ययन की परिपूर्णता के लिये दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक या समाजशास्त्रीय अध्ययन के ग्राह्य अंशो को निःमकोच स्वीकार करता है।

(२) कला-जगत् के प्रतीको पर सौन्दर्यशास्त्रीय विचार-विमर्श करते समय प्रतीक-सन्दर्भ (symbolic reference) को पर्याप्त महत्त्व दिया जाता है।

(३) प्रतीक-सृष्टि मनुष्य की चिन्तन-प्रणाली और क्रिया का एक आवश्यक अंग है। अन्य प्राणियो की तुलना मे मनुष्य की कुछ श्रेष्ठ पृथक्ताओ अर्थात् विशिष्ट गुणो के बीच प्रतीक-सृजन की क्षमता प्रमुख है।

(४) ललित कला और सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से प्रतीक के सबध मे युग की मान्यताये अन्य मनोवैज्ञानिको की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण है। युग ने प्रतीक-सृजन को एक सांस्कृतिक प्रयास माना है, क्योंकि आद्य-विम्ब और सामूहिक अचेतन से सबद्ध भाव सामान्य अभिव्यक्ति-पद्धति की सीमाओ को पारकर उन प्रतीको के रूप मे व्यक्त होना चाहते हैं, जिनके लिये दृश्य और श्रव्य कलाये सर्वोत्तम अधिकरण सिद्ध होती हैं।

(५) कला-जगत् के प्रतीको का सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से ही विश्लेषण होना चाहिये, क्योंकि कलात्मक प्रतीको का निर्माण सामान्य जन के द्वारा नहीं, कलाकारो के द्वारा होता है। कलाकार स्वानुभूति के जिन अंशो को सामान्य अभिव्यक्ति के प्रचलित साँचो मे नहीं ढाल पाता है, उन अंशो की व्यञ्जना या अभिव्यक्ति के लिये ही वह प्रतीको का सहारा लेता है। इस तरह कलाकार स्वानुभूति के अकथनीय अंशो को प्रतीक के द्वारा कथनीय और प्रेषणीय बनाता है। इस बात को दार्शनिक भाषा मे इस प्रकार कहा जा सकता है कि प्रतीक-विधान के सहारे कलाकार दृश्य जगत् के अप्रस्तुतो के द्वारा अदृश्य सत् की, जो अभिव्यक्ति के प्रचलित माध्यमो की सीमा के कारण अनिर्वचनीय है, सकेत-व्यञ्जना करता है। अर्थात् प्रतीक-विधान मे 'फेनोमेना' के द्वारा 'न्युमेना' का सकेत किया जाता है।

(६) कला-जगत् के प्रतीक एव अन्य प्रतीको—जैसे धर्म, दर्शन या विज्ञान के प्रतीको मे मुख्य अन्तर यह है कि धर्म, दर्शन अथवा विज्ञान के प्रतीक सर्वथा निर्धारित एव स्वीकृत अर्थ रखते हैं। इन क्षेत्रो मे प्रतीको के निर्दिष्ट अभिप्राय और अर्थ के संबध मे प्रयोक्ता तथा श्रोता या पाठक अथवा श्रोता प्राय एकमत

सम्पूर्ण और चित्रोपमता को प्रधानता दी जाती है, वहाँ प्रतीक-विधान में एक अभिव्यक्ति-लाघव के साथ किसी सूक्ष्म सत्य, रौन्दर्य या प्रभाव की संकेत-व्यञ्जना की जाती है। यहाँ यह ध्यातव्य है कि बिम्ब भी कभी-कभी प्रयोग की आवृत्ति से किसी विशेष अर्थ में प्रतिमित होकर प्रतीक का रूप धारण कर लेते हैं।

(१४) प्रतीको का प्रकार-निर्धारण अवतक बहुत ही अनिश्चयात्मक और अव्यवस्थित रहा है। अतः प्रतीको का प्रकार-निर्धारण भी बिम्बों की तरह ज्ञानेन्द्रियो अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के आधार पर होना चाहिये।

परिशिष्ट

[अंग्रेजी-हिन्दी शब्दार्थ-संकेत]

Abstract form	= नैरूप्यवादी विधान
Allegory	= रूपक
Architectural proportion	= वास्तु अनुपात
Association	= आसंग
Attitude	= सस्थिति
Classical tradition	= शास्त्रीय परम्परा
Cliches	= एकरूपता
Code symbol	= कूट प्रतीक
Cognitive content	= बोध्य विषय
Colour-harmony	= वर्ण-छंद
Colour-perception	= वर्ण-बोध, वर्णात्मक प्रत्यक्ष
Colour-sensation	= वर्ण-सवेदना
Concept	= धारणा
Conceptual	= धारणात्मक
Concrete	= पिण्डीभूत
Condensation	= घनीभवन
Cone	= शंकु
Conscious allegory	= सचेतन रूपक
Content	= विषय
Correspondence	= सवादिता या तदनुरूपता
Cubism	= घनवाद, त्रिपाखंडवाद
Dermal Psyche	= त्वक्-चेतना
Displacement	= विस्थापन
Distorted substitute	= विकृत स्थान
Duplication	= प्रतिकृति
Engineering	= आभियांत्रिकी

- False reality=संवृति मत्त
 First symphony=प्रथम स्वर-संगति
 Fovea=प्रक्षि-कोटर
 Functional=विश-प्रधान
 Harmony=संगति
 Harmonic colour=सवादी वर्ण
 Hieroglyphics=चित्राक्षर
 Ideograph=भाव-चित्र
 Imaginative Arts=कल्पनात्मक-कलाएँ
 Imagism=चित्रात्मकता
 Impressionistic music=प्रभाववादी संगीत
 Inaudible harmony=श्रवण-दुर्लभ स्वर-संगति
 Indian Epistemology=भारतीय प्रमाणवाद
 Landscape poetry=भूदृश्याकन-काव्य
 Latent dream thought=गुप्त स्वप्न-विचार
 Legendary=निजन्धरी
 Manifest dream-content=व्यक्त स्वप्न-वस्तु
 Mechanism of dream or dream-work=स्वप्न-तन्त्र
 Melos=संगीत
 Mental=मानसिक
 Musical proportion=लय-आत्मक
 Negative Empathy=अभावात्मक सहानुभूति
 Noumenon=अदृश्य मत्, सत्-चेतना
 Objective Art=वस्तुताम्रिक कला
 Opaia=दृश्य गुण, चित्रात्मकता
 Optic nerve=चाक्षुष स्नायु
 Oscilloscope=दोलनवीक्ष
 Otiose image=निरर्थक चित्र
 Pageant=न्याग लीला
 Perceptual=प्रत्यक्षात्मक
 Periphery=परिवृत्त
 Phenomenon=दृश्य वस्तु
 Pictorial representation=चित्रात्मक पुनः प्रत्यक्ष
 Plastic configuration=पिण्डोभूत मूर्तन

- Pointillism=बिन्दु-चित्रण
 Positive Empathy=भावात्मक सहानुभूति
 Pretty=रजक
 Primordial image=आद्य बिम्ब
 Primordial symbols=आद्य प्रतीक
 Program music=क्रमिक संगीत
 Psyche=मन
 Representation=पुनःप्रत्यक्ष
 Response=प्रत्यर्थता, पर्युत्सुकता
 Rod=शलाका
 Romantic=स्वच्छन्दतावादी
 Schemate=विचार-चित्र
 Sense-transference=बोध-विपर्यय
 Sign=चिह्न
 Sister arts=भगिनी कलाएँ, सहोदरा कलाएँ
 Space=अन्तराल, देश
 Standard=मानक
 Subjective Art=आत्मतात्रिक कला
 Substitute image=स्थानापन्न मनोबिम्ब
 Symbolic reference=प्रतीक-सन्दर्भ
 Synaptic=चेतोपागमिक
 Tapestry=यवनिका
 Texture=बिन्दुसन्
 Theme=विषय
 Volume=विस्तार
 Wave-lines=तरंगित रेखाएँ
 World of Ideas=प्रत्यय-जगत्

सहायक ग्रन्थों तथा पत्र-पत्रिकाओं की सूची

(संस्कृत)

१. अथर्ववेद
२. अभिज्ञान शाकुन्तलम्
३. अमरकोष
४. अमरकशतकम्
५. उत्तर रामचरित
६. ऋग्वेद
७. ऋतुसंहार
८. कविकण्ठाभरण
९. कामसूत्र
१०. काव्यप्रकाश
११. काव्य-मीमांसा
१२. काव्यादर्श
१३. काव्यालंकार
१४. काव्यालंकारसूत्र
१५. किरातार्जुनीयम्
१६. कुट्टिनीमामतं काव्य
१७. कुमार सभवम्
१८. केनोपनिषद्
१९. गीतगोविन्द
२०. तर्क-संग्रह
२१. ध्वन्यालोक
२२. ध्वन्यालोकलोचन
२३. नाट्यशास्त्र
२४. नैषध चरितम्
२५. प्रमेयकमल मार्तण्ड
२६. भामिनी-विलास
२७. महाभारत

- २८ मानसार विलपशास्त्र
२९. रस गगाधर
३०. ललितविस्तर
- ३१ वक्तोक्तिगीवित
३२. विक्रमोर्वशीयम्
- ३३ विष्णुप्रमोत्तर पुराण (चित्रसूत्रम्)
३४. शिल्परत्न
३५. शिशुपालवधम्
३६. शुक्रनीतिसार
३७. श्रीमद्भगवद्गीता
३८. दलोकवात्तिक
- ३९ मगीत-दर्पण
४०. मगीत-रत्नाकर
४१. सगीत राग-कल्पद्रुम
४२. माख्यतत्त्व कौमुदी-प्रभा
४३. साम्य दर्शन
४४. साहित्य दर्पण

हिन्दी

१. अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९५६ ।
- २ धरन्तू का काव्यशास्त्र, सम्पादक, डॉ० नगेन्द्र, भारती भण्डार, प्रयाग, वि० संवत् २०१४ ।
३. आचार्य शुक्ल के समीक्षा-मिद्धान्त, डॉ० रामलाल सिंह, वाराणसी, संवत् २०१५ ।
- ४ आचार्य शुक्ल और हिन्दी आलोचना, डॉ० रामबिलास शर्मा, विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, संवत् २०१२ ।
५. आपेक्षिकता का अभिप्राय, मूल लेखक, डॉ० अत्यटं आद्वैतस्थान, अनुवादक — डॉ० भवानकर तथा सेठी, प्रकाशन शाखा, उत्तर प्रदेश, १९६० ।
६. कला, हमकुमार निवाणी, मानसनेवर प्रकाशन, ग्वा ।
- ७ कला : एक जीवन-दर्शन, काका कानेलकर, मस्ता साहित्यमठान, १९३७ ।
८. कला और गामुनिक प्रवृत्तियाँ, रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशन शाखा, उत्तर प्रदेश, १९५८ ।
- ९ कला और मन्त्रि, डॉ० रामदेवदरग मप्रवास, प्रथम सम्करण ।

१०. कला और साहित्य, तारिणीचरण दास 'चिदानन्द', दिल्ली, १९६० ।
११. कला का विवेचन, सम्पादक, मोहनलाल महतो 'वियोगी', साहित्य निकुज सारन, १९६३ विक्रम ।
१२. कला क्या है ?—ताल्स्ताय, हिन्दी रूपान्तर, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी, १९५५ ।
१३. काव्य और संगीत, लक्ष्मीधर वाजपेयी, प्रयाग, १९४६ ।
१४. काव्य और संगीत का पारस्परिक संबन्ध, डॉ० उमा मिश्र, दिल्ली, १९६२ ।
१५. काव्य, कला तथा अन्य निबन्ध, प्रसाद, भारती भंडार, प्रयाग, सवत् २०१० ।
१६. काव्य में अभिव्यजनाविवाद, डॉ० लक्ष्मीनारायण सुधाशु, तृतीय संस्करण ।
१७. काव्य में उदात्त-तत्त्व, डॉ० नगेन्द्र, राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली, १९५८ ।
१८. चिन्तामणि, भाग १ और २, आचार्य शुक्ल, सरस्वती मन्दिर, काशी, सवत् २००६ विक्रम ।
१९. जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त, लक्ष्मी नारायण सुधाशु, ज्ञानपीठ, पटना ।
२०. ध्वनि और संगीत, ललितकिशोर सिंह, ज्ञानपीठ काशी, प्रथम संस्करण ।
२१. प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद, आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी, हिन्दी ग्रन्थ-रत्नाकर, बम्बई, १९५२ ।
२२. पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, सम्पादिका, डॉ० सावित्री सिन्हा, दिल्ली, प्रथम संस्करण ।
२३. बिहारी सतसई, साहित्य सेवासदन, बनारस, षष्ठ संस्करण ।
२४. भामह-विरचित काव्यालंकार, भाष्यकार, प्रो० देवेन्द्र नाथ शर्मा, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, १९६२ ।
२५. भारत की चित्रकला, श्री रायकृष्णदास, प्रथम संस्करण ।
२६. भारत-शिल्प के षडग, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, अनुवादक, महादेव साहा, इलाहाबाद, १९५८ ।
२७. भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, डॉ० नगेन्द्र, ओरियंटल बुक डिपो, दिल्ली, १९५५ ।
२८. भारतीय चित्रकला, श्री नानालाल चिमनलाल मेहता, हिन्दुस्तानी एकादमी, इलाहाबाद १९३३ ।
२९. भारतीय चित्रकला, असितकुमार हालदार, चन्द्रलोक प्रकाशन, इलाहाबाद १९५६ ।
३०. भारतीय प्रतीक-विद्या, डॉ० जनार्दन मिश्र, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, १९५६ ।
३१. भारतीय मूर्तिकला, रायकृष्ण दास, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी,

संवत् २००६ ।

३२. भारतीय वास्तुशास्त्र, डॉ० द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल, प्रथम संस्करण ।
३३. भारतीय साहित्यशास्त्र, बलदेव उपाध्याय, प्रथम खण्ड, काशी, संवत् २००७ ।
३४. मनोविश्लेषण और मानसिक क्रियाएँ, डॉ० पद्मा अग्रवाल, मनोविज्ञान प्रकाशन, बनारस, १९५५ ।
३५. मानव और मस्कृति, व्यामाचरण दुवे, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६७ ।
३६. रस-सीमासा, रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, संवत् २००६ ।
३७. रस-मिद्धान्त : स्वरूप-विश्लेषण, आनन्द प्रकाश दीक्षित, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६० ।
३८. रामचरित मानस, तुलसीदास ।
३९. वक्रोक्ति और अभिव्यजना, रामनरेश वर्मा, ज्ञानमंडल, बनारस, संवत् २००८ विक्रम ।
४०. विद्यापति, सम्पादक, मिश्र-मजुमदार, नवीन संस्करण, २०१० ।
४१. श्रीभद्रभगवद्गीता रहस्य, लोकमान्य बालगंगाधर तिलक, अनुवादक, माधव रावजी मश्रे, पूना, १९५५ ।
४२. संस्कृत आलोचना, बलदेव उपाध्याय, प्रकाशन व्यूरो, उत्तर प्रदेश, १९५७ ।
४३. संस्कृति का दार्शनिक विवेचन, डॉ० देवराज, प्रकाशन व्यूरो, उत्तर प्रदेश, १९५७ ।
४४. नृत्य शिव सुन्दरम्, डॉ० रामानन्द तिवारी, दाम्त्री, राजस्थान विश्व-विद्यालय, १९५७ ।
४५. साहित्य, मगीत और कला, कोमल कोठारी जोषपुर, १९६० ।
४६. साहित्य और मोन्दर्य, डा० पनहसिह, प्रथम संस्करण ।
४७. साहित्यालोचन, डॉ० दयामुन्दर दाम, इडियन प्रेम, प्रयाग, संवत् २००८ ।
४८. मोन्दर्य-तत्त्व और काव्य-मिद्धान्त, डॉ० सुरेन्द्र वारनिगे, अनुवादक, डॉ० मनोहर ताले, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६३ ।
४९. मोन्दर्य-विज्ञान, हरिवंश मिश्र, दाम्त्री, काशी विश्वपीठ, १९३६ ।
५०. मोन्दर्यशास्त्र, डॉ० हरद्वानीलाल शर्मा, साहित्य-भवन, एलाहाबाद, १९५३ ।
५१. हिन्दी साहित्यशास्त्र सूत्र, नम्पादक, डॉ० नगेन्द्र, दिल्ली, १९५४ ।
५२. हिन्दी के शुद्धभक्ति कालीन साहित्य में मगीत, डॉ० उषा गुप्ता, लखनऊ विश्वविद्यालय, विषयमाध्य २०१६ ।
५३. हिन्दी साध्य-प्रकाश, डॉ० सत्यप्रन मिश्र, चोमवा विद्याभवन, काशी, १९५४ ।
५४. हिन्दी के दार्शनिकीय, मशरूक, डा० नगेन्द्र, साहित्यशास्त्र विभाग, १९५५ ।

पत्र-पत्रिकाएँ

१. अवन्तिका, काव्यालोचनाक, पटना, वर्ष २, अंक १, जून १९५४ ;
२. कला-निधि, वर्ष १, अंक १, २, ३, काशी ।
३. समालोचक (सौन्दर्यशास्त्र विशेषांक), आगरा ।
४. सम्मेलन-पत्रिका, कला-अंक, प्रयाग ।
५. साहित्य (त्रैमासिक), पटना, वर्ष ६, भाग ७, ८, १२ ।

बँगला

१. आर्य जाति शिल्प चातुरि, श्री श्यामा चरण, श्रीमानी, कॉलेज स्ववायर, कलकत्ता, प्रथम संस्करण ।
२. बागेश्वरी शिल्प प्रबन्धावली, अवनीन्द्र नाथ ठाकुर, कलकत्ता विश्व-विद्यालय प्रकाशन, १९४१ ।
३. भारत शिल्पेर पडग, अवनीन्द्र नाथ ठाकुर, विश्व भारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।
४. यूरोपेर शिल्प-कथा, असित कुमार हालदार, कलकत्ता विश्वविद्यालय, प्रकाशन ।
५. रवीन्द्र संगीत, ज्ञान्तिदेव घोष, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।
६. रवीन्द्रायन, स० पुलिनबिहारी सेन, वाक् साहित्य, कलकत्ता ।
७. रवीन्द्र नाथेर सौन्दर्य-दर्शन, प्रवास जीवन चौधरी, प्रथम संस्करण ।
८. रूप-शिल्प, अर्द्धेन्दुकुमार गगोपाध्याय, प्रथम संस्करण, कलकत्ता ।
९. सौन्दर्य-तत्त्व, डॉ० सुरेन्द्र नाथ दासगुप्त, प्रथम संस्करण ।
१०. सौन्दर्य-दर्शन, प्रवास जीवन चौधरी, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।

उर्दू

१. तारीखे जमालियात, अहमद सिद्दीक मजनु, अजुमन तरक्किए उर्दू, अलीगढ, १९५९ ।
२. शेखुल अजम, मौलाना शिबले नोमानी, मथारिफ प्रेस, आजमगढ, १९२३ ।

ENGLISH

- Abstraction And Empathy**, Wilhelm Worringer, translated by Michael Bullock, Routledge & Kegan Paul, London, 1953.
- A Critical History of Modern Aesthetics**, The Earl of Listowel, George Allen & Unwin, London, 1933
- A Dictionary of Psychology**, James Drever, Penguin Books, 1956
- Adventures of Ideas**, A N Whitehead, Cambridge, 1933
- Aesthetic**, B Groce, translated by Austie Douglas, Vision Press, London, 1953.
- Aesthetics And History**, Bernard Berenson, London, 1950
- Aesthetics And Psychology**, Charles Mauron, translated from the French by Roger Fry and Katherine John, London, 1935
- An Introduction to Biology**, E J Hatfield, Oxford, 1948.
- A General Introduction to Psycho-Analysis**, Sigmund Freud, Perma Books, New York, 1956.
- A History of Aesthetic**, Bernard Bosanquet, George Allen & Unwin, London, 1949.
- A History of Aesthetics**, Kuhn and Gilbert, Macmillan Company, New York, 1939
- A History of Criticism, Volume I**, George Saintsbury, London, 4th edition
- An Introduction to Modern Art**, E H Ramsden, London, 1940.
- An Introduction to Jung's Psychology**, Frieda Fordham, Penguin Books, 1956
- A Phenomenology of Mind**, G W.F Hegel, translated by G B Baillie, George Allen & Unwin, London, 1955
- A Propos of Lady Chatterley's Lover and other Essays**, D. H Lawrence, Penguin Books, 1st edition
- Aristotle's Theory of Poetry And Fine Art**, translated by S H Butcher, Dover Publications, 1951

- Art, Clive Bell, Chatto and Winders, London, 1920.
 Art And The Ceative Unconscious, Erich Newmann, translated from German into English by Rolph Manhum, Routledge & Kegan Paul, London, 1959.
 Art And Thought, edited by K. Bharatha Iyer, London, 1947.
 Art As Experience, John Dewey, George Allen & Unwin, London, 1934.
 Art And Experience, Prof. Hiriyanna, Mysore Kavyalaya Publishers, 1st edition
 Arts And The Man, Irwin Edman, A Mentor Book, -December, 1951.
 A Study in Aesthetics, Milton H. Bird, Harvard University Press, Cambridge, 1932.
 A Study on Vastuvidya, Tarapad Bhattacharya, Bankipore, Patna, 1947.

B

- Baudelaire in 'French Symbolist Poetry', translated by C. F. MacIntyre, Berkeley, University of California Press, 1958.
 Beauty And Other Forms of Value, S Alexander, London, 1933.
 Beauty And Ugliness, Vernon Lee, John Lane Company, New York, 1912
 Biographia Literaria, Coleridge, edited by Ernest Rhys, J. M. Dent & Sons, London, 1939.
 Blake : A Psychological Study, W. P. Witent, Holis & Karter, London, 1946.
 Blake Studies, Geoffrey Keynes, Rupert Hart—Davis, London, 1949.
 Blake's Works, edited by Geoffry Keynes, Nonesuch Press, 1925

C

- Cassel's Encyclopaedia of Literature, edited by S H. Stenborg, Volume I.
 Catastrophe And Imagination, John McCormick, London, 1957.
 Charles Baudelaire, translated by Geoffrey Wagner and an Introduction by Enid Starkie, London, 1946.

- Classical Myths in English Literature, Dan S. Norton and Peters Rushton, New York, 1952.
- Coleridge on Imaginations, I A Richards, London, 1934
- Coleridge's Literary Criticism with an Introduction by J. W Mackail, London, 1938.
- Collected Papers on Psycho-Analysis, Ella Freeman Sharpe, The Hogarth Press, London, 1950
- Commentary to Kant's Critic of Pure Reason, Norman Kemp Smith, Macmillan, London, 1961
- Comparative Aesthetics, Dr. K C Pandey, Volume I & II, Banaras, 1950
- Contemporary British Art, Herbert Read, 1st edition.
- Contribution To Analytical Psychology, C G. Jung, Routledge & Kegan Paul, London, 1950, 1928.
- Contribution to A Bibliography of Indian Art and Aesthetics, Haridas Mitra, Visvabharati, Santiniketan, 1951.
- Creative Imagination, June E Downey, Kegan Paul, London, 1921
- Creative Intuition in Art And Poetry, Jacques Maritain, The Harvill Press, London, 1954
- Creative Mind, C Spearman, Nisbet & Co., 1936
- Criticism And Beauty, Arthur James Balfour, M.P , Oxford, 1910.

D

- Dark Conciety, Edwin Honing, Faber & Faber, London, 1959
- Dictionary by Littré (Dictionnaire De La Langue Francaise, De E Littré, Paris, 1918)
- Dictionary of World Literature, Joseph T. Shipley, Littlefield Adams, Paterson, 1962
- Dreams And Nightmares, J. A. Hadfield, Penguin Books, 1954.
- Dynamic Symmetry in Composition, J. Hambidge, New York, 1926

E

- Encyclopaedia Britannica, Eleventh edition, 1910
- English Bards and Grecian Marbles The Relationship between Sculpture and Poetry specially in the Romantic Period by Stephen A. Larrabee, New York , 1943

Essay on Criticism, Pope, edited by John Sargeant, Oxford, 1909.

Essays on Contemporary Events (a collection of Essays), Kegan Paul, London, 1948.

Experimental Psychology of Beauty, C W. Valentine, T. C. & E. C. Jack, London, 1st edition

F

Feeling And Form, Susanne K. Langer, Kegan Paul, London, 1953.

From Ritual to Romance, Jessie L. Weston, New York, 1957.

Freud · His Dream And Sex Theories, Joseph Jastrow, New York, 1948.

Fundamentals of Indian Art, S. N. Dasgupta, Bombay, 1st edition:

Further Speculations, T. E Hulome, Minnesote, 1955.

Further Studies in A Dying Culture, Cristopher Caudwell, The Bodley Head, London, 1950.

G

George Keyt, Martin Russell, Bombay, 1950.

H

Harmony Its Theory & Practice, Ebenzer Prout, Angener & Co., London, 1st edition.

Highways And Byways of Literary Criticism in Sanskrit, S. Kuppuswami Sastri, Madras, 1945.

History of Art, Jean Anne Vincent, Barnes & Noble, New York, 1958

History of Art, Elic Faure, translated from the French by Walter Pach, London, 1930.

History of Indian Epistemology, Dr. Jwala Prasad, Delhi-6.

History of Sanskrit Poetics, S. K. De, Calcutta, 1960.

History of Sanskrit Poetics, P. V. Kane, Bombay, 1951

I

Image And Experience, Graham Hough, London, 1960

Imagination, E J Furlong, George Allen & Unwin, New York, 1961.

Imagination And its Wonder, Arthur Lovell, Nichols & Co
London, 1899.

—Imagination in Landscape Painting, Philip Gilbert Hammerton,
London, 1896

Indian Aesthetics, K. S Ramaswami Sastri, Srirangam, 1928

Indian Sculpture And Painting, E. B Havell, John Murrey,
London, 1928

J

John Keat's Fancy, J R. Caldwell, Karnale University Press,
1945.

K

Ksemendra Studies, Dr Surya Kant, Poona, 1954

L

Language As Gesture, R P Blackmur, London, 1954.

Laaloon, Lessing, translated by E C Beasley, 1st edition

Lectures on Art, Ruskin, George Allen & Co , London, 1904.

Leonardo Da Vinci A Psychological Study of an Infantile
Reminiscence, Sigmund Freud, translated by A A. Brill,
Paul, London, 1948

Literature And Criticism, H. Coombe, Chotta & Windus,
London, 1958

Literary Criticism A Short History, William K. Wimsatt and
Cleanth Brooks, New York, 1959

Literary Criticism in Sanskrit And English, Prof D. S Sharma,
Madras, 1950

Literary Symbolism, edited by Maurice Beebe, Wordsworth
Publishing Company, San Francisco, 1960

M

Modern American Art, John I H Baur, 1st edition

Modern French Painters, Jan Gordon, 1st edition

Modern Man in Search of A Soul, C G. Jung, Kegan Paul,
London, 1951

Music—The Listner's Art, Leonard G. Ratner, New York,
1957

**Myths And Symbols in Indian Art and Civilization, Heinrich
Jimmer, Pantheon Books, New York, 1953.**

N

**New World Dictionary of the American Language, Webster,
New York, 1958.**

**Notes on Early Indian Art, Dr. Radha Kumud Mukerjee,
Allahabad, 1939.**

Nuttal's Standard Dictionary.

O

**On the Indian Sect of The Jamas, John George Buhler, edited
with an outline of Jain Mythology, J. A Burgess, London,
1903.**

**On The Sublime, Longinus, translated by H L. Havel, Every
Mans Library, No. 901.**

**Oxford Lectures on Poetry, A. C. Bradley, Macmillan, London,
1950.**

P

Painting And Reality, Etienne Gilson, London, 1957.

**Paragone, Leonardo Da Vinci, translated by Irma A. Richter,
London, 1st edition.**

**Philosophy In A New Key, Susanne K Langer, Cambridge,
1957.**

Phsyiological Aesthetics, Grant Allen, London, 1877.

**Poetic Imagery, Henery W. Wells, Columbia University Press,
1924.**

Poetic Process, George Whalley, Kegan Paul, London, 1953.

**Poetry And Experience, Archibald MacLeish, The Bodley
Head, London, 1961.**

Power of Mental Imagery, Warren Hilton, New York, 1927.

**Principles of Indian Shilpasastra, Phanindra Nath Bose, The
Punjab Sanskrit Book Depot, Lahore, 1926.**

Principles of Literary Criticism, I. A Richards, London, 1955.

**Psycho-Analysis And Art, K. Ahmad, Ajanta Press, Patna,
1953.**

- Psychological Studies in 'Rasa', Dr. Rakesh Gupta, Aligarh,
1st edition
Psychological Types, C. G. Jung, translated by H. G. Baynes,
Kegan Paul, London, 1944

R

- Realism And Imagination, Joseph Chairi, Barrie And Rockliff,
London, 1966.
Relation In Art, Vernon Blake, Oxford University Press, 1925
Republic, Plato, Jowett's Translation, Paperbacks, 1st edition.
Revolution And Tradition In Modern Art, John I H. Baur,
1st edition
Rossetti, Lucien Pissarro, London, 1st edition
Rossetti, Dante and Ourselves, Nicolette Grav, London, 1945

S

- Sadhana, Rabindranath Tagore, London, 1961.
Santayana And the Sense of Beauty, Willard E Arnett,
Bloomington, 1957
Santayana's Aesthetics A Critical Introduction, Irving Singer,
Cambridge, 1957.
Scepticism And Poetry, D. G. James, George Allen & Unwin,
London, 1960
Science And Criticism, Herbert J Muller, New York, 1956
Science And Music, Sir James Jeans, Cambridge University
Press, 1947
Selected Philosophical Essays N G Chernishavsky, Moscow,
1953
Shabar-Bhasya, translated into English by Ganga Nath Jha,
Oriental Institute, Baroda, 1933.
Shakti And Shakta, Sir John Woodroffe, Madras, 1929
Some Concepts of Alankar Sastra, V Raghavan, Adyar, 1942
Some Problems of Sanskrit Poetics, S. K. De, Calcutta, 1959.
Sound And Poetry, edited by Northrop Frye, New York, 1957.
Sound And Symbol, Victor Zuckerkandl, translated by Willard
R. Trask, Pottian Books, 1956
Studies in Comparative Aesthetics, Dr Pravas Jivan Chau-
dhary, Santiniketan, 1953.

- Studies on Jain Art, Imakant P. Shah, Jain Cultural Research Society, Banaras, 1955.
- Studies in Sanskrit Aesthetics, A.C. Shastri, 1952.
- Symbolism And American Literature, Jr. Charles Feidelson, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1962.
- Symbolism : Its Meaning And Effect, A.N. Whitehead, University Press, Cambridge, 1928.
- Symbolism A Psychological Study, Dr. Padma Agarwal, Banaras Hindu University, 1955.
- Symbolisme from Poe to Mallarme, Joseph Chiari, London, 1956.
- Symposium, Plato, The Penguin Classics, 1952.

T

- Tanda Lakshanam [or The Fundamentals of Ancient Hindu Dancing], Venkata Narayanswami Naidu and others, Madras. 1936.
- The A B C. of Indian Art, J. F. Blacker, Stanley Paul & Co., London, 1st edition.
- The Achievement of T S Eliot, F.O. Mathiesen, Oxford University Press, 1959.
- The Aesthetic Attitude, H. S. Longfild, Brace & Company, New York, 1920.
- The Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta, Ranieri Gnote, Serries Orientale Roma XI, 1956.
- The Appreciation of Art, Alfred C. Overtone, Allahabad, 1949.
- The Art of William Blake, Enthony Blunt, Columbia University Press, 1959
- The Beautiful · An Introduction to Psychological Aesthetics, Vernon Lee, Cambridge University Press, 1913.
- The Beautiful, The Sublime & The Picturesque In Eighteenth Century British Aesthetic Theory, Walter John Hipple, Carbondale, 1957.
- The Creative Impulse in Writing and Painting, H. Caudwell, Macmillan, London, 1953.
- The Dance of Lord Shiva, Anand K. Coomarswamy, 1st edition.
- The Descent of Man, Charles Darwin, Batts & Co , London, 1936

- The Enjoyment And Use of Colour, Walter Sargent, New York, 1923.
- The Forms of Things Unknown, Herbert Read, Faber & Faber London, 1960
- The Foundations of Aesthetics, C K Odgen & I A Richards, London, 1922
- The Humanities, Louise Dudley and Austine Fericy, Macgraw Hill, Book Company, New York and London, 1940.
- The Imagery of Keats And Shelley, Richard Harter Fogle, Chapel Hill, 1949
- The Importance of Scrutiny, edited by Erich Bentley, New York, 1948.
- The Literary Symbol, W. Y. Tindall, Columbia University Press, New York, 1955
- The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, W Y Archer, London, 1957
- The Meaning of Meaning, C. K Odgen and I. A Richards, Kegan Paul, London, 1956
- The Modern Movement in Art, R H Wileński, London, 1956
- The Music of Poetry, T. S Eliot, Glasgow University, 1942
- Theory of Literature, Rene Welleck and Austin Warren, New York, 1949.
- The Outlines of Mythology, Lewis Spence, Penguin Books, 1950
- The Oxford Companion to English Literature, Compiled and edited by Sir Paul Harvey, Oxford, IIIrd edition
- The Philosophy of Aesthetic Pleasure, Panch Pageshi Shastri, Annamalai University, 1940
- The Philosophy of Art, Edward Howard Griggs, New York, 1913
- The Philosophy of Art History, Arnold Hauser, Routledge & Kegan Paul, London, 1959.
- The Philosophy of The Beautiful, William Knight, London, 1914
- The Philosophy of Fine Art, Hegel, translated by Osmaston, G. Bell & Sons, London, Parts I, II, III & IV, 1920
- The Philosophy of Literary Form, Kenneth Burke, New York, 1957.

- The Philosophy of Modern Art, Herbert Read, New York, 1955.
- The Philosophy of Rhetoric, I. A Richards, Oxford University Press, London, 1936.
- The Philosophy of Symbolic Forms, Ernst Cassirer, translated by Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, London, 1953
- The Pocket History of American Painting, James Thomas Flexoner, New York, 1950.
- The Poetic Image, C D Lewis, London, 1947.
- The Poetic Pattern, Robin Skelton, Kegan Paul, London, 1956.
- The Principles of Art, R. G. Collingwood, Oxford at the Clarendon Press, 1st edition.
- The Psychology of Imagination, Jean Paul Sartre, Rider & Company, London, 1st edition.
- The Religion of Man, Rabindranath Tagore, The Hibbert Lectures for 1930.
- The Road to Xanadu, John Livingston Lowes, Constable, London, 1951.
- The Sankhya Karika of Isvara Krishna with an Introduction and Translation by S S. Suryanarayan Sastri, University of Madras, 1930.
- The Science of Emotion, Dr Bhagawan Das, Adyar, 1st edition.
- The Sense of Beauty, George Santayana, Dover Publication, New York, 1955
- The Significance of Indian Art, Aurobindo, Bombay, 1947.
- The Soul of Music, R. W. S Mendl, London, 1950.
- The Story of Modern Art, Sheldon Cheney, New York, 1947.
- The Symbolist Movement in Literature, Arthur Symons, E P. Dutton & Co , New York, 1958.
- The Symbolic Process, John F Markey, Routledge & Kegan Paul, London, 1928.
- The Theory of Beauty, E. F. Carritt, Methuen & Co , London, 1st edition.
- The Transformation of Nature in Art, Anand K. Coomarswamy, Dover Publications, New York, 1956.
- The True Voice of Feeling, Herbert Read, London, 1st edition.
- Towards A Theory of the Imagination, S C Sengupta, Oxford University Press, 1959.

२६२ /

सौन्दर्य शास्त्र के तत्त्व

Two Lectures on An Aesthetic of Literature, B S Mardhekar,
Bombay, 1944

V

Vision And Design, Roger Fry, 1st edition

Y

Yeats The Man and The Masks, Richard Ellmann, Macmillan
& Co London, 1949

Magazines

Journal of The Indian Society of Oriental Art, Volume 10,
1942.

Scientific American, Volume 199, September, 1958

The 4 Arts Annual, Calcutta, 1936-1937

The Spectator, June and July, 1712

नामानुक्रमणिका

- अभिनवगुप्त—६, १५, ६१, ६३, १०३, १०४, १०५, १२७, १३०, १६६ ।
 अमरुक—१६१-६२ ।
 अरस्तू—३२, ५२, ७१, ६६-६७, १३१, १५४ ।
 अवनीन्द्रनाथ ठाकुर—३५-३६, १२० ।
 आइन्स्टाइन—१२० ।
 आनन्द के० कुमार स्वामी—१६, १०३, १२३, १५३ ।
 आनन्दवर्द्धन—१६, १२५ ।
 आर्चर, डब्ल्यू० जी०—३८-३९ ।
 आर्थर लायेल—११८-११९ ।
 इकबाल—२२६ ।
 इलियट, टी० एस०—८८, २०३, २२१ ।
 ईश्वर गुप्त—२२२ ।
 एडिसन—७३, १३४-१३६, १४३, १५१, १६३ ।
 ओ० सी० गागुली—१६ ।
 कजिन्स, जेम्स—६६ ।
 काट—१६, ७२, ८२, १३२-१३३, १३८-१३९ ।
 कॉलरिज—५०, १२२, १२६, १२८, १३०-१३२, १३६, १३८-१४५, १५३-१५६, १५८-१५९, १६३, २०५ ।
 कालिदास—६३-६५, १६५, १८० ।
 कासिरेट, एन्स्ट—२३५, २३७ ।
 कीट्स—३६-४०, १३६-१३७, २१५, २२४ ।
 कुन्तक—१२७ ।
 कुमारिल भट्ट—२७-२९ ।
 केशवदास—३४ ।
 कौटिल्य—१४ ।
 क्रोचे—५, ७, ७४, ७७-७९, ८०-८३, ८५, १२६, १७१ ।
 क्षेमेन्द्र—६, ३२ ।
 गोतिये—२६ ।
 गोभिल—१४ ।
 चार्ल्स मोरो—४ ।
 चेर्नीशिन्स्की—७१, ७६ ।
 जगदीश पाण्डेय—१०२ ।
 जगन्नाथ, पण्डितराज—१२८-१२९, १६०, १६३ ।
 जयशंकर प्रसाद—१४-१५, १६०-१६१, २६२ ।
 जाँ मारिते—१७, ८१ ।
 जॉन डेवी—३१ ।
 जानकीवल्लभ शास्त्री—२२१-२२२ ।
 डार्विन—६२, ११८ ।
 डे०, एस० के०—११ ।
 ड्राइडन—१५६ ।
 तिलक, बालगंगाधर—१७२-१७६ ।
 तुलसीदास गोस्वामी—१५९, १६२ ।
 त्सुकेरकाण्डल—२५, ५०, २१८, २६३ ।

- चण्डी—१५, ६२, १२४-१२५, १३०।
 चामगुप्त, डॉ० सुरेन्द्रनाथ—७०, ६५,
 १२२।
 दिनकर—२१४।
 देव—१८३।
 नगेन्द्र—१८, १०१, १२४, १३०,
 १७५।
 नन्ददुलारे बाजपेयी—१४, १८।
 नरहर कुरुन्दकर—६३।
 नलिनविलोचन शर्मा—१८।
 निराला—१८०, १८२, २२३, २२६।
 न्यूटन—११६।
 पञ्चपगेश शास्त्री—४, ६३।
 पद्माकर—१८५।
 पन्त, सुमित्रानन्दन—१२८, १६२,
 १७३, १८२, २१६, २२४-२२५।
 पाण्डेय, के० सी०—७, १२-१३।
 पॉल वर्ल—२६।
 पिकामो—२१०।
 पिथागोरस—३५।
 प्रभाचन्द्राचार्य—१८७।
 प्रयासजीवन चौधरी—८८।
 प्लाटिनस—७१।
 प्लूटार्क—४६, ७१।
 प्लेटो—३०, ७१, १३१, १३४, १४३।
 फ्रायट—२३६-२४०।
 वाउमगात्तेन—२, ५, ७२।
 वायग्न—१३।
 बारलिंग, डॉ० सुरेन्द्र—६३।
 वाल्जय—२८।
 बौड्लेयर—२६-२७, ३६-४०, २६५।
 बिहागी—३४, ६१, ११२, ११३,
 १६१, १६४-१६५।
 बुद्धपाद—६५।
 वेलिन्स्की—७३।
 ब्रैड्ले, ए० सी०—६७, १००, १४५।
 ब्लेक, विलियम—४१-४५, १२८,
 १३६-१३७, २५८।
 भट्टतोत—६५, १२६, १३०, १६६।
 भट्टनायक—१०४।
 भट्टलोल्लट—१०४।
 भरत—१३, २६, ५०, ६१।
 भर्तृहरि—६२।
 भवभूति—१६८-१७०।
 भामह—१२, १७, ६२, १२२-१२३,
 १२५, १३०।
 भारवि—१६२, १८६, १८८-१८९,
 १९४।
 भार्गव—१४।
 भोज—६-१०।
 मम्मट—६, १२८-१२९।
 मर्दोरर—७, ६३।
 मलार्मे—२६४।
 महादेवी—१८, ३२, ४२, २१५।
 महावीरप्रसाद द्विवेदी—६४।
 महिम भट्ट—१२५।
 माघ—१८४, १६१।
 मेडल, ग्रा० एस०—३०, ५३।
 मैथिलीशरण गुप्त—१८५, १८६,
 २१४।
 मोपासां—२६।
 योर्ट्स—२५७-२५८, २६७।
 युग, सी० जी०—२०८-२०९, २३९।
 रवीन्द्रनाथ ठाकुर—३८, ४५, ५७-६०।
 रत्निकन—७३।
 राघवन, ठट्टी—१६, ६३।
 राजशेखर—१४, ६१-६२, १२५-
 १२६, १६६।

रामचन्द्र शुक्ल—१४-१५, ५६, ८८,
६३, १२३, १४६-१५०, १५२-
१५३, १६४ १६५, १७२, १६६,
२२०, २२७-२२९, २५६ ।
रामस्वामी शास्त्री, के० एस०—७, ९,
३१, ६३, १०४ ।
रिचर्ड्स, आइ० ए०—३३, १०२,
१०३, १२२, १४५, २०२, २०६,
२१६, २३६ ।
रिम्बॉ—२६, २६४ ।
रीड, हर्बर्ट—२१० ।
रुड्रट—१२४-१२५ ।
रोजेटी—४०-४१ ।
रोस—८३-८४ ।
लॉरेन्स, डी० एच०—४३, २६६ ।
लीविस—२१२ ।
लेसिंग—३१, ६१, ७२, ६७ ।
लैंगर—६, ३१, २२०, २३६-२३७,
२६७ ।
लोजाइनस—१०१ ।
वड्सवर्थ—५०, ११३, १३७, १५७ ।
वाग्नेर—५४, २६० ।
वात्स्यायन—३५ ।
वामन—११-१२, ६२, १२४ ।
वाल्मीकि—६८, २२२-२२३ ।
वासुदेवशरण अग्रवाल—१८-१९ ।
विकेलमान—६ ।
विशी, लनार्द—३२-३३, ३६, ४६,
८१ ।
विचो—५ ।
विद्यापति—१८३ ।
विवेकानन्द, स्वामी—६५ ।

वेब्स्टर—१०६, १५७ ।
वृहस्पति—१४ ।
शकुल—१०४ ।
शास्त्री, एस० कुप्पूस्वामी—११, ६३ ।
शॉपेनहावर—७२, २६० ।
शिवली नोमानी—६६ ।
शिलर—६८ ।
शिवपूजन सहाय—२६२ ।
शेक्सपीयर—४१ ।
शेली—३७, १२८, १३६, १५८
-१५९ ।
शैपट्सवरी—७१-७२ ।
श्यामसुन्दरदास—१२३, १४६-१४७ ।
श्रीहर्ष—१२२, १६६, १८७-१८८,
१९४ ।
सन्तायना, जार्ज—८, ८५, ८७, १०३ ।
सार्त्र—१११ ।
सुकरात—७१ ।
सेर्जा—३१ ।
सैट्सवरी—८ ।
हजारी प्रसाद द्विवेदी—१८, ६३ ।
हाइजेन्स—११६-१२० ।
हाइने—२६ ।
हीगेल—२, ५, ७, १३, ४७, ५१, ७२,
७४-७७, ६५-६७, ६९, १३२,
१७८, २१६, २६०-२६१, २६८ ।
हेमचन्द्र—६५, १२६ ।
हेर्दर—६ ।
हैम्बिज, जे०—८३, ८४ ।
होफमान, जे० एल०—२६ ।
ह्वाइटहेड, ए० एन०—२३५-२३६ ।